Francesco Arcangeli

giorgio morandi

Editura Meridiane

Francesco Arcangeli

giorgio morandi

Traducere de
MARA și FLORIN CHIRIȚESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1987

Pe copertă:

GIORGIO MORANDI
Natură moartă 1920 (0,68 x 0,62)
Milano, Colecție particulară

Îmi amintesc de vara foarte lungă, apăsătoare, a lui 1928, de plimbările și popasurile, singuri, din Parcurile orașului, cu fratele meu Gaetano: vorbeam puțin între noi, dar, fără îndoială deoarece era poet, cu priceperea sa ascunsă, cu felul său de a sesiza lucruri care de obicei nu se sesizează, el a fost primul îndrumător al sensibilității mele; poate chiar și fără voia lui. Fiindcă îi stăteam în preajmă, cred, mi s-au maturizat înclinațiile care m-au făcut să iubesc de îndată, ca și cînd dintotdeauna ar fi existat în mine, primele reproduceri din Morandi, văzute (unde și cînd, nu-mi mai amintesc cu exactitate) cîtva timp mai tîrziu. În '28, la treisprezece ani, treceam de la sfîșietoarea iubire pentru Pascoli, la alte lucruri; și cu timpul încremenit al acelei veri se potriveau versurile pe care începeam să le iubesc: „Distesa estate/stagione dei densi climi/dei grandi mattini/ dell'albe senza rumore...", „e sembri mettere a volte/nell'ordine che procede/qualche cadenza dell'indugio eterno".[1] *Îmi dau seama, întorcîndu-mă cu gîndul la acel timp, că și* Estiva *lui Cardarelli mă pregătea pentru Morandi, cum m-a pregătit pentru Morandi și scurta vacanță în Apeninii*

[1] *Vară lungă / anotimp de zădufuri compacte / de nesfîrșite dimineți / de revărsat de ziuă fără șoaptă ... // ... și tu parcă pui uneori în ordinea care reînvie / cadențe din zăbovirea eternă.*

bolognezi, din aceeași vară apăsătoare. Laguna del Sasso, Medelana, Mongardino nu se deosebeau prea mult de Grizzana sau de Roffeno, meleagurile morandiene. De atunci fantezia mea a știut, în adîncul ei, ce poate păstra din timp și din tăinuită vrajă, o lumină învăluitoare peste o coastă ușor golașă, ceea ce înseamnă reintegrarea armonioasă a unui lucru delimitat, poate sălbaticit; și s-a lăsat pradă mai tîrziu primelor imagini tainice și severe ale lui Morandi ca unei sorginți regăsite. Au fost imagini profund legate de casele atît de familiare mie: case dintr-o veche Bologna în care mai sălășluiește încă atmosfera de la țară, coridoare umbroase, unghere întunecoase, mobile grele și modeste; și, în vacanțele de la mare, lumina vechii lămpi cu petrol care, acum, strălucește în amintire în afara timpului schimbător de la mare, blîndă, compactă, transparentă și sigură, și care crea atunci efectul unei „naturi moarte în ambianță". Nenumărate lucruri, așadar, care își adînceau rădăcinile în trecutul italian, au avut, înlăuntrul lor, același sunet potolit ca și al picturii lui Morandi, și propriu și specific marii picturi modeste și autohtone (nu în mod deosebit „ultraautohtone") a lui Morandi din anii aceia. Îmi doresc ca nu indiscreția sau îngîmfarea să mă fi determinat să scriu aceste rînduri; intenția este aceeea de a reactualiza un raport originar cu autorul despre care mă pregătesc să vorbesc. Era un raport riscant sau „literar": se poate spune orice despre asta; dar a fost „adevărat" și nu a avut nimic „absolut" în el. Morandi a fost confirmarea cea mai firească, cea mai înaltă a unui fel al meu, al nostru de a fi; amprenta lui se va păstra cît timp vom trăi, și oricît de multe schimbări ne va fi dat să suferim.

Din această cauză, ambiția cea mai mare a acestei cărți va fi, în limita posibilităților mele (și îmi doresc și în cele alc „discreției" istorice), aceea de a-l înțelege pe Morandi nu numai ca pictor și ca artist, pentru că în acest sens el este, cel puțin în Italia, îndeajuns de cunoscut, dar și ca om; în sfîrșit, înlăturînd într-o oarecare măsură

o legendă care sună, față de preferințele mele (și care răspîndește în jurul ei un aer de neîncredere), nu mi-e rușine s-o spun, oarecum neomenoasă și plictisitoare. Deci, repet, de a-l înțelege ca om; și, firește, mai ales ca om-artist în sine și în raport cu timpul său.

În aprilie 1914, cînd la Roma se pregătea expoziția de artă liberă futuristă, Boccioni și Russolo îi scriau prietenului lor compozitorul Balilla Pratella incitîndu-l să fie cît mai curajos în ceea ce-i privea pe unii necunoscuți recrutați la Bologna. Boccioni primise o scrisoare semnată de Giorgio Morandi, Mario Bacchelli și Osvaldo Licini în care se cereau informații pentru expedierea de lucrări la Roma. Russolo îi scria lui Pratella și în numele lui Marinetti: „Te rugăm să treci chiar tu prin atelierele tinerilor pictori care trimit la Roma și să alegi tablourile ce vor fi trimise. Avem deplină încredere în magnificul tău fler futurist și sîntem siguri că vei alege *operele cele mai îndrăznețe, mai curajoase, mai neliniștite și mai violente*". Iar Boccioni: „Alege lucrările cele mai avansate, te sfătuiesc să te oprești la cele mai agitate, mai dinamice, mai neliniștite, mai grotești, mai oribile". Și încheie: „...și bate-te pentru ele". Dacă ne gîndim la Morandi amestecat în această împrejurare care îi cerea tocmai calitatea de care ar fi fost, întotdeauna, în mod fatal lipsit, e într-adevăr semnificativ și amuzant. Cel mai mare personaj al artei futuriste, cu cea mai firească, deși cam repezită, violență, își împingea pasiunea pentru „antigrații" plină la culmea zdrobitoare a „oribilului". Și acel nemaipomenit „bate-te pentru ele"! Într-adevăr, cine îl cunoștea pe Morandi,

cum ar fi putut să nu-şi imagineze, dacă Pratella i-ar fi arătat vreodată scrisoarea aceea, grimasa lui mută şi imediata lui retragere în tăcere? De altfel, scriind din agitatul Milano, capii futurismului nu ştiau că la Expoziţia Secesiunii Romane, inaugurată de puţin timp, stătea închis în alba sa pace, de neatins, pe peretele din sala emiliană, un *Studiu* de Morandi: un peisaj de iarnă, în care un copac desfrunzit şi foarte înalt pare să taie în două cîmpul vizual cu tainica sa despicare, şi dominînd, totuşi, acea limpede armonie naturală într-o unitate vie, dar profund imobilă. Unele traiectorii oblice, în loc să devină „linii de forţă", cicatrizează o posibilă idee de mişcare înlăuntrul unei staze izolate. E o operă, aş spune, tipic antifuturistă, în care tînărul bolognez pare să mărturisească, cu întreaga capacitate de renunţare a sufletului său, un adevăr mai vechi, şi sub unele aspecte mai nou, despre pasiunea viitoristică din acele zile agitate.

„E spre lauda lui Morandi", a scris un eminent exeget al său, „că nu s-a lăsat prins de înşelătoarea aventură a moriştii futuriste". Şi totuşi, cred că Morandi nu s-a căit niciodată cu adevărat că a sprijinit, fie şi marginal, acele speranţe mari, acele iluzii generoase despre „magnificele realizări progresive" ale artei, ba chiar aş spune ale vieţii italiene. Iluziile acelea, speranţele acelea, maculîndu-se în multe feluri, s-au arătat în bună parte nefondate; dar a fost un act moral, un act de dreptate al tinereţii de a nu fi refuzat total să participe la ele. Pe de altă parte, Morandi nu a polemizat niciodată direct în scopul de a demonstra că are alte opinii faţă de curente şi idei, opunîndu-le, poate, nu scepticismul unei renunţări comode, ci, din contra, semnificaţia virilă a muncii sale, ca pe o mărturisire adevărată şi totală, ca pe o contribuţie a unei vieţi depline şi lipsită de echivoc. Opera lui Morandi pare să epuizeze şi să mărturisească astfel pe deplin pe omul Morandi, încît o analiză atentă a acesteia este indispensabilă, nu numai

 pentru ca să admirăm un mare pictor, dar pen-

tru a înțelege mai puțin imperfect, pe cît se poate, o singulară, tăcută, dar capitală personalitate a Italiei secolului nostru. Morandi nu i-a trimis lui Sprovieri picturi deformate, cu atît mai puțin grotești sau oribile, cum ar fi dorit futuriștii. Totuși acea *Natura morta di vetri (Natură moartă cu sticlărie)* și desenul acelei naturi moarte (mai puțin imobile, mai fragmentate și mai „pătrunse" de tăcerea satului de iarnă), le-a trimis probabil pentru că alesese în mod firesc dintre lucrările sale ceva care să nu se opună întrutotul agitației febrile a futurismului. Ce semnificație putea să aibă expedierea acesteia ne spune, într-o oarecare măsură, binecunoscuta *Natura morta (Natură moartă)* din colecția Scheiwiller, din anul 1912. Dar cînd Morandi trimite lucrările la Roma se apropie de încheierea primei perioade de activitate artistică conștientă, ale cărei aspecte, aparent „absolute", sînt în realitate puternic, implicit ancorate în istoria Italiei din acei ani; și tocmai sub acest raport se revelă cu o sobră duritate prima și atît de personala caracteristică a artei sale.

O frumoasă, adecvată interpretare a primului tablou de Morandi, care este îndeobște cu-
1• noscut, *Peisajul (il Paesaggio)* din colecția Vitali, datat 6 — 911, a fost făcută de Brandi prin anii '40. Nu ar mai avea nevoie de nici o completare — așa de concentrată cum este în jurul imaginii simbolice a acelui „cer imens, pustiu fără margini" — dacă tocmai cu această frază n-ar fi colaborat prea de timpuriu la „legenda Morandi". Este o legendă care își are adevăratele rădăcini în temperamentul, obiceiurile și aspirațiile maestrului; dar care, desprinsă din circumstanțele în care dialectic s-a inserat, riscă să închidă opera lui Morandi numai în limitele unei aprecieri metafizice și estetizante. Dar nu dorim să pierdem aici timp polemizînd (fiindcă, în această situație, am ajunge pînă la urmă să-l contrazi-

---

* *Cifrele de pe margine trimit la ilustrațiile din acest volum.*

cem pe criticul care și-a adus cea mai mare contribuție la o interpretare adevărată și vădit personală a maestrului); dar să-mi fie îngăduit mie, care scriu în alți ani, atît de confuzi acum, închiși-deschiși perspectivelor nu prea clare, să încerc, cel puțin în germene, alte căi. Înțeleg motivele care îl determinau pe Brandi să scrie: „Ar fi... doar o simplă și nesemnificativă ostentație dacă ne-am apuca acum să înșirăm puținul pe care Morandi ar fi putut să-l cunoască în acea vreme despre pictura europeană care avea să facă din el o progenitură ideală"; erau motivele îndreptățite care să-l ajute să realizeze o imagine unitară, bine definită a picturii lui Morandi, întreprindere ce se făcea pentru prima oară pe scară largă. În ceea ce mă privește, voi încerca, în schimb, din mobiluri opuse celor lui Brandi, care de-a lungul celor douăzeci de ani aproape că s-au tocit, să-l „raportez" pe Morandi la timpul său.

Bologna, Italia, temperamentul său par să-l izoleze într-o singurătate lipsită de comunicare: și de fapt ne impresionează înțelegerea „intangibilei depărtări" din *Peisajul* Vitali, dacă ne gîndim că tocmai în primele luni ale anului '911 explodează, între Emilia și Lombardia, între Ferrara și Mantova, primele serate futuriste. Cu mijloacele picturii, literaturii, tehnicii, generoase, dar aproape rudimentare de care dispuneau atunci Marinetti și Boccioni, se propovăduia cel mai violent activism. La sfîrșitul lui aprilie se deschisese la Milano acea Expoziție de Artă Liberă care a fost desființată de Soffici în „La voce",; în expoziție se distingeau tablouri ca *La città sale (Orașul urcă)* și *La risata (Rîsul)* de Boccioni și *I funerali dell'anarchico Galli (Funeraliile anarhistului Galli)* de Carrà. Desigur, Morandi n-a cunoscut direct aceste roade recente ale celor mai elevate talente futuriste: și chiar dacă le-ar fi cunoscut, atît de tipic antimorandiene cum erau, s-ar fi simțit respins de ele. Totuși, dacă nu din alte motive, chiar și numai pentru că a fost cititor al revistei „La voce"

și admirator al lui Soffici, a aflat cîte ceva despre ele în mod indirect. Și astfel iese tot mai mult la iveală, dialectic, singurătatea sa, care, așa cum e determinată în *Peisajul* din 1911, nu are, totuși, nimic din voluptatea mistică sau atemporală; ba dimpotrivă este vădit umană și pare chiar într-un fel sobră, aproape umil umanistă. O voință firească de a cenzura prea multul, prea plinul acelui timp umflat de fermenți, de a trata concret, cu adîncă simplitate, lucrurile din fața lui, de a supune orice demonstrație de talent (posedat în cel mai înalt grad de Morandi, și dovedit de mii de ori) esenței unei poezii puternic înfrînate ca să nu alunece în sentiment declarat și dominant; toate acestea se și află în pictura aceea și includ, de pe acum, moralmente, ca să spunem așa, primul și cel mai energic impuls care i-a dăruit claritate și în anii celor mai dramatice și mai dezolate dialoguri cu lumea. Încă neatinsă de complexitatea cubismului analitic, acel tablou nu-l divulgă pe autorul lui care era mai cezannean decît erau alți pictori ai Europei din aceiași ani. Matisse, Utrillo, Derain; într-o formă mai tangibilă, Soffici; acestea sînt „les cerveux congénères" cu Morandi din 1911. Înrudite în sensul că toate opuneau rezistență marii, problematicii filiații cubiste descinzînd din Cézanne. Acel auster firesc al viziunii lor i-a expus atunci unui insucces care n-a atins nici cubismul, nici futurismul, și nici abstracționismul mai apoi. În jurul acestor mișcări s-a făcut zgomot, scandal; în jurul operei acestor insurgenți, legați numai de o spontană analogie de situație, a existat, mai ales în Italia, o lungă, amară indiferență.

Morandi a fost, din cauza unei singulare proveniențe geografice, cel mai însingurat. Chiar dacă Bologna sa nu era o regiune atît de păcătoasă și de neglijată pe cît s-ar putea crede acum, nu era ușor să poți ajuta un pictor de un astfel de gen, în vîrstă de douăzeci de ani. O activitate politică și socială destul de aprinsă și inteligentă; Carducci, Pascoli, și școala lor; o universitate

mai degrabă înfloritoare; o tradiție muzicală deloc de disprețuit; o presă cotidiană demnă de remarcat, mai ales de la '910 încoace (din acea perioadă, „Il Resto del Carlino", la care colaborau deja Bruers și Giovannetti, Fovel și Lipparini și, de la Roma, Bellonci, începe să-i găzduiască frecvent pe Sorel, Prezzolini, Papini, Cecchi, Missiroli), acestea erau elementele unei situații generale a vieții civice care mi se pare, în ansamblu, superioară celei de astăzi; dar nu în ceea ce privește artele plastice.

La Bologna nu exista o altă critică de artă în afară de cea improvizată în diverse ocazii de scriitori și ziariști; și dacă această stare constituia o condiție stimulatoare extrem de dură pentru foarte puținii artiști indispensabili, ea nu a furnizat oxigen oamenilor dotați care, într-un alt climat, ar fi respirat altfel. Piața artei era anemică, expozițiile foarte rare; unica permanență de-o oarecare însemnătate, dar indiscutabil insuficientă, deși bine intenționată, era selecționarea anuală făcută de Asociația Francesco Francia. De fapt Bologna îl lăsase și îl lăsa să se sufoce într-o viață de *routine*, aproape de cerșetor, pe un pictor potențialmente plin de forță ca Luigi Bertelli; și îi făcea să sufere în tăcere pe acei delicați *petits-maîtres* ai impresionismului tîrziu cum au fost Scorzoni și Flavio Bertelli. Această sufocare n-a permis decît să se scurgă limfa pură, deși modestă, a acestui naturalism și impresionism local. S-a stîrnit un fel de ecou cordial, dar gîtuit, în jurul lui Morandi, neimportant totuși pentru formația sa, atît din cauza lipsei sale de autoritate, cît și din lipsa de recunoaștere a meritelor sale. De fapt numele acelea nu apar niciodată, sau aproape niciodată în cronicile cotidiene ale timpului. Bologna, susține Rubbiani, s-a învăluit în schimb în faldurile unui estetism medievalist și libertinizant, paradannunzian, care trebuie să fi exercitat, prin contrast, asupra cîtorva tineri, un stimul energic de opoziție față de acea aură ușor decadentă, atît de străină de simplitatea aristocratică și popu-

lată, în același timp, care este — și a devenit imediat — element inseparabil al constituției lui Morandi. El nu a fost atras de Klimt (văzut la Bienala din '910), cu atît mai puțin de artiști ca De Maria, Sezanne, De Karolis, Casanova. Dar a fost atras, aproape imediat, de Cézanne, francezul.

Nu-l putea interesa nici compania unor artiști (mai în vîrstă cu cîțiva ani decît el — și ce distanțe săpau atunci, spune Morandi, cîțiva ani în plus sau în minus —) alături de care, totuși, a expus la Secesiunea Romană din '914. Protti, Fioresi, Pizzirani, Corsi, Romagnoli au constituit, pentru cîțiva ani, o prezență nu prea deosebită față de ceea ce a însemnat, mai tîrziu, la Torino Grupul celor Șase. În mediul bolognez, atît de nefericit pentru artă, ei au reprezentat o avangardă moderată de tip postimpresionist, și chiar cei care s-au inspirat de la modele periculoase ca Zorn, Besnard, sau poate Mancini, i-au modificat impulsurile, realizînd o paletă destul de înflorită și plăcută. În drumul lor un anumit fond verist n-a fost niciodată depășit întrutotul (și a reînflorit mai tîrziu, excepție făcînd Corsi), dar a fost și, măcar uneori, echilibrat de darul unei prospețimi instinctive.

Morandi nu ar fi putut niciodată să fie cu adevărat alături de „secesioniști", pentru că față de acele daruri ale talentului nativ, față de abilitatea execuției, față de senzualitatea satisfăcută a avut întotdeauna o mare neîncredere, absolut legitimă pentru felul său de a fi. Orice urmă de fericire burgheză îl îndepărta. Citea „La Voce"; și „La Voce" însemna, înainte de toate, scrierile lui Soffici, atît de libere, atît de fericite, ciudat de echilibrate chiar și în controversă; și mai voia să însemne și refuzul culturii pozitiviste, neliniștile legate de involuția democrației, de antifacilitate, de tentativa unei active seriozități în cultură, artă și viață. Iar dacă în pictură cei înrudiți cu el, în vîrstă de douăzeci de ani, se numeau Matisse, Derain, Utrillo, chiar și Soffici, Morandi a fost întovărășit în arzătoarea și soli-

tara sa concepție despre artă de „cultura minorității" pe care „La Voce" o reprezenta. Nu se va putea spune niciodată că Morandi ar fi conceput chiar și cea mai mică posibilitate de activism; dar trăirea lui într-o consonanță tăcută, concretă, deși îndepărtată cu cine a fost sau a încercat să fie serios și modern mi se pare de necontestat. Cînd Giovanni Amendola scria, în numele tinerilor, referitor la un iminent prim congres al naționaliștilor, la care n-a participat (era la 1 decembrie 1910): „Italia, așa cum e azi, nu ne place..." și mai departe: „Dar această necesitate se manifestă mai ales printr-o acțiune morală concretă și individuală...", nu știa că aceleași nemulțumiri legate de democrația italiană, exagerate și deformate, aveau să se transforme mai tîrziu în naționalism orb, în violență, în fascism; și că aveau să-l elimine fizic chiar pe el însuși. Aceasta nu exclude totuși faptul că neliniștile privitoare la civilizația pozitivistă în declin, a cărei slăbire se concretiza în firavul reformism al socialiștilor, în trădarea multor liberali, care deja cloceau ceva, sau alteori se converteau ostentativ, trecînd de partea clericalo-moderată, în deprimantul verism din artă, nu aveau și ele unele motive; nici reacția față de verism a unui decadentism și a unui liberty destul de modeste, chiar dacă erau acoperite de talentul lui D'Annunzio, care, în Italia, a exprimat cel mai limpede cele două momente ale civilizației din Europa, nu puteau să mai inspire încredere oamenilor tineri, curajoși, moderni care aspirau tocmai la o „acțiune morală concretă și individuală..." Morandi a concretizat această acțiune în felul său, în limitele posibilităților sale personale, dar profunde, sub semnul unei antiretorici taciturne, uneori aparent sceptică, sau aproape nemiloasă; dar adevărată, indiscutabil adevărată. Arta sa, care a început, s-a dezvoltat și este și acum sub semnul unei „picturi pure" în aparență non „*engagée*", s-a dovedit a nu fi pentru multă vreme un fapt individualist, din
15 contra unul de o autentică și profundă și neilu-

zorie civilizație; un pas întrutotul potrivit posibilităților reale ale țării, departe de dorințele, ba chiar și de veleitățile de grandoare, pe care alți bărbați, aparținînd acelei „culturi a minorității", au cultivat-o din temperament, din iluzie, din ambiție.

Unii au plătit scump, cu propria persoană, aceste ambiții; și atunci s-a petrecut cu-adevărat o dramă: aceea, de exemplu, în contrast tipic cu tăcerea morandiană, a lui Boccioni. Chiar și mai tîrziu, generația care ne precede a plătit, cel puțin în Italia, aristocratica sa situație de minoritate. Talente fericite sau puternice la tinerețe, fie că au obosit, fie că au fost corupte, fie că au involuat; împrejurările istorice (două războaie mondiale cu lunga perioadă fascistă) au pus la grea încercare o întreprindere care, pentru a depăși greutățile atît de copleșitoare pentru o națiune tînără, ar fi avut nevoie de un timp și de un echilibru excepțional. Cultura minorității a acționat în mai multe reprize, uneori cu putere, dar numai în mod excepțional a avut suflu ca să reziste. Prea multe erau capcanele pe care, din cauza credinței iluzorii în propriile forțe, ea însăși și le-a pregătit: un naționalism tot mai îndîrjit, devenit mai tîrziu interven ționism și fascism, un sentiment al tradiției italiene, pentru cîțiva ani redescoperită ca izvor de inspirație și cu o valoare aproape sacră, dar curînd secătuită de o retorică oficială sau semioficială. Cînd o să vrem să facem un bilanț conștient, nu va fi ușor de spus dacă Italia reprezentată de această civilizație a minorității a fost mai puternică decît cea a lui Carducci, Pascoli, D'Annunzio, a lui Croce și Verga, a lui Rosso și Segantini; desigur, nu a avut imediat o puternică priză, o coralitate de comunicare de care să se poată folosi, cel puțin în ultimii săi ani, generația precedentă; dar pe de altă parte era la fel de sigur că trebuia să se nască; cu antisentimentalismul ei, cu căutarea unui stil al ei (controlat sau descătușat, cum ar fi fost), cu setea ei de modernitate, cu schimburile ei tinerești în cadrul unei culturi de

o mai amplă circulație (deși, mai tîrziu, autarhia a frînat acest impuls, sufocîndu-l aproape).

Morandi a fost, în artă, personajul cel mai consecvent, mai puțin retoric, mai puțin descătușat, dar mai profund și mai tenace, al acestei „civilizații a minorității". Exercițiul său de „pictură pură" se amplifică și capătă un sens, cu timpul, tocmai în această direcție.

Peisajul din 1911, care mi-a trezit aceste reflecții, sper nu prea incongruente, nu s-a născut ca prin minune și nici singur. Multe lucrări din această perioadă au fost distruse de Morandi. Atunci pictorul nu găsea nici răspuns, nici ajutor; și astfel, adesea, n-a fost îngăduitor față de propria-i muncă, suprimînd-o material. Cu toate acestea, chiar din anii 1909 și 1910, au rămas unele documente. Am putut să studiez direct o *Nevicata (Ninsoare)*, poate din iarna 1909—10, și un *Peisaj* de la periferia bologneză, din vara lui 1910. Nu se leagă prea strîns între ele, pentru că un talent viu, și mai ales în timp de criză, în anii tinereții, cu greu se încheagă într-un chip unitar; dar un lucru tot au în comun, care încă nu a atins tonul peremptoriu din anul 1911. Hoinăreala aceasta a studentului de la Academie, în căutarea „motivului", pe străzile de la periferia orașului său, are un fel de timiditate; dar tonul care le străbate e deja profund dozat. Ca urmare a unei vădite predestinări, firește, peisajele sînt neînsuflețite: o oră solitară, o voită absență a ființei. În mijlocul verii, sau sub zăpadă, peisajele sînt dominate deja de raportul delicat și dens al materiei și al tonului, care au pătruns în atmosfera unui timp egal de iarnă, sau în cea diafană, devenită palidă (s-ar spune că e o amintire a anotimpului) a unei primăveri cam fragile; prea puțin emiliană, în sensul obișnuit și senzual al termenului. Datorită unei afinități profunde în simțiri, și datorită revenirii unei situații analoge, și nu printr-o cunoaștere directă, se remarcă o consonanță cu momentul

încă incert, și fascinant, cu momentul în care Cézanne nu-și realizase încă experiența lui cea mai tipică, și cînd răsare, modest, lumina lui înaltă și sigură: Cézanne dintre 1873 și 1880, aproximativ, plin de tristețea unei incipiente distanțări de orice comerț omenesc.

Și Morandi, în jurul anului 1910, lăsa în urmă o civilizație a „senzației"; dar nu a avut pe nimeni alături, pe nici un Pissaro, *„humble et colossal"*, și a trebuit să lupte singur, cu puține ajutoare indirecte, pe drumul singurătății. Primul ajutor, și Morandi a luat act de el cu bucurie, a fost cartea lui Pica despre „Impresioniști", apărută în 1908, pe care a putut s-o consulte. Din cartea aceea, concepută într-o formă cam expeditivă și simplistă proprie autorului ei, dar în substanță cu o linie bine condusă, și înzestrată cu un material ilustrativ uimitor pentru Italia de atunci, s-ar putea ca Morandi să fi reținut pentru sine nu atît pe Cézanne, poate de neasimilat imediat și în întregime din reproduceri, ci cîteva creații de la începuturile impresionismului, dintre cele mai intime și mai încîntătoare, umile și simple în modernismul lor: *Casa albastră* a lui Monet, din Olanda, care seamănă cu un Utrillo în stare genuină, sau *Strada din Louveciennes*, un Sisley din 1874, solid, sobru, rafinat. Din această ultimă pictură, s-ar părea că mai păstrează un ecou, măcar în compoziție, un mic peisaj lucrat vizibil pe jumătate (tot o periferie), dar pe jumătate șters, făcut după peisajul primăvăratic din 1910. Lucrul cel mai nou e că aceste prime lucrări de o modestie timidă, și totuși uluitoare, nu au nimic din tușa intimistă împinsă pînă la crepuscular, sau din mărunțișurile care au periclitat cu ușurință chiar și cele mai delicate picturi ale tardivului și minorului impresionism italian. *La Neve (Zăpada)* lui Morandi s-ar putea să aibă, poate, ceva de amănunt minor în definirea imaginii, dar această minuțiozitate este imediat absorbită de particulara egalitate dintre ochi și inimă, „nici tristă, nici veselă", care îi echilibrează în taină

chiar și momentele în care se lasă pradă celei mai mari fericiri sau dureri.

Cred că știu cît de delicioasă ar putea să fie o expoziție cu „*petits-maitres*", bine aleși, ai impresionismului italian. Și mai știu, totuși, că în aparenta similitudine a tonului supus, această deosebită preistorie a lui Morandi e deja subtil dar hotărît detașată de vena, mai sentimentală, a acelora. De fapt, un alt lucru, care îl distinge evident pe Morandi, este neacceptarea sentimentalului; nu spun a sentimentului, chiar dacă în unele cazuri foarte rare „egalitatea" aceea la care m-am referit poate friza ariditatea și răceala. El a împărtășit, cu cei mai puternici din generația sa, și nu numai în Italia, acel antiromantism care nu punea numai problema celor mai facile evidențe ale sentimentalismului) (nu trebuie să te numești Morandi ca să fii împotriva lui De Amicis), ci a romantismului însuși, de la izvoare și pînă la cele mai tîrzii și relevante consecințe ale sale. În Italia, o neînsemnată minoritate vorbea mai mult decît despre De Amicis, de D'Annunzio și de Pascoli, de Debussy și de Strauss, de Monet și de Klimt; despre efuziune și decadentism, orgiastic și involuție. Se simțea nevoia unei însănătoșiri, a certitudinii bazate pe propria energie creatoare, se simțea dorința de concret și de stil, pe care unii tineri, intrați în viață odată cu secolul, o posedau; Morandi, direct sau indirect, le-a urmat numaidecît exemplul și impulsul, dar, fiind mai tînăr, deși și-a asumat această răspundere, a înlăturat, din cauza temperamentului deosebit sau a momentului istoric, iluziile cele mai eroizante sau ambițioase ale acelora, practicile lor cele mai deliberate și mai activistice. Cu toată admirația sau cu tot respectul, el nu va face niciodată parte din specia unora ca Picasso, Joyce, Strawinsky sau Boccioni.

Pentru el personal (ca să-l ducă, cu un elan tăcut dar puternic, la fermitatea autorizată a compoziției din *Peisajul* Vitali) mai important decît creația, a fost cuvîntul lui Soffici. Cu siguranță, el trebuie să fi sorbit din coloanele re-

vistei „La Voce" fraza plină, clară și iluminată a acelui scriitor care, asemeni unui culegător de struguri, culegea idei, exemple, aforisme hrănitoare pentru structura sa; nu pentru că vorbele toscanului ar fi deschis abisuri de profunzime (cărora, de altfel, Morandi, li s-ar fi împotrivit cu spontaneitate); dar acea normalitate binecuvîntată a entuziasmului, acel echilibru substanțial chiar și în înfrîngeri, acea selecție variată de teme, care, toate, colaborau să demonstreze că pictura era un anumit lucru și nu putea fi multe altele, care se afirmau în juru-i, au fost un lucru important pentru Morandi. Între anii 1909—11, Soffici hrănit de contactele directe cu Parisul scrie despre Cézanne, despre impresionism, despre Segantini, despre Medardo Rosso; revine asupra impresioniștilor și a lui Rosso cu ocazia expoziției florentine din '910; asupra vameșului Rousseau, asupra lui Courbet, asupra lui Picasso și asupra lui Braque; subiecte serioase, primordiale și tratate cu acea strălucită simplitate care, desigur, i-a plăcut lui Morandi. „Concluzia" primei scrieri despre impresionism, apărută în 1909, i-a întărit lui Morandi convingerea pe care o avea în minte și în sensibilitate și despre care instinctul îl avertizase;: disprețul față de verismul abil și insipid din artă, la modă atunci, precum și față de „trucurile simbolico-decorative preluate orbește din revistele ilustrate din Germania și Anglia", și contrar acestora aspirația la „stil, claritatea semnului, sobrietatea și forța reprezentării ființelor și lucrurilor" (calități evidente în *Peisajul* Vitali).

Soffici, mai mult decît un exemplu direct de pictură (desigur în măsură în care direcția creației sale să nu fie contrară primei perioade Morandi), a fost mai degrabă un simplu și puternic îndrumător pentru bolognezul atît de dornic să lucreze bine. Astfel, cînd în „La Voce" din 27 ianuarie 1910 apare *Scrisoare către un tînăr pictor*, în care sînt complet demontate bateriile pregătite în vederea unui succes banal, de către acel simbolic, fragil și tipic destinatar, aceasta, de-

sigur, nu se referă la Morandi, în mod exemplar imun la asemenea defecte curente. Soffici a scris pentru el, fără s-o știe, alte scrisori; erau articole și eseuri pe care „tînărul pictor al timpului" nu le înțelegea sau le ignora, dar pe care Morandi le-a înghițit cu poftă. Din 1908, mai ales, Soffici a început introducerea în Cézanne, cu acea scriere, deschisă printr-o frumoasă și autorizată frază: „Cézanne reprezintă o voință unificatoare a picturii moderne." Probabil pe Morandi l-a uimit și polemica lui Cézanne cu impresioniștii, intuită de Soffici." A trebuit, în cele din urmă, să ne dăm seama că acea creație, în totalitatea ei, era empirică și descriptivă, și că îi lipsea pecetea voinței divine care atrage la sine formele lucrurilor, le analizează, le concentrează și le repune în circulație transformate ca să trăiască în univers o viață eternă, și care se numește stil." Sînt cuvinte care, azi, pot să pară firești, aproape banale (personal, nici măcar nu le împărtășesc); dar sunînd atît de clar în Italia unora ca Sartorio sau Chini, trebuiau să constituie pentru un tînăr atent, preocupat de puține lucruri, dar sigure și clare, un magnet puternic. Și vocabula „stil", de care s-a abuzat mai tîrziu, atît de mult, (s-a transformat pînă și în „stilul fascist" folosit curent), izbutea, atunci, pe neașteptate, să restituie, întrucîtva, o nouă certitudine unor lucruri uitate. Și tot despre Cézanne: „Totul, în astfel de momente, i se înfățișa minții sale clar și omogen: să se termine cu înfruntările dintre diversele opinii, cu impresiile fragmentate; să se abordeze, dimpotrivă, o viziune compactă, originală și liberă precum aceea a vechilor artiști din Egipt..." Vedea în el „...ardoarea cu care se putea scruta, în profunzime cel mai obișnuit dintre fenomene" (cuvinte pentru Morandi). Și tot despre el: „Și-a folosit întreaga viață creatoare ca să prindă cu linii rapide, sigure, neiertătoare imaginea pe care lumea o proiecta în mintea sa..." „Creația sa e o lume austeră în care totul a fost supus de seriozitatea voinței sale la o existență imobilă..."

Şi în sfîrşit, marea speranţă: „Dacă Franţa nu va recunoaşte în Paul Cézanne pe profetul artei realizate ca să ne bucure sufletele, o Italie renăscută, care «într-adevăr» ar înţelege viitoarea sa fatalitate artistică, ar putea să profite de învăţătura sa. Italiei, căreia i-a arătat cum se poate ajunge la o pictură liberă, fecundă, sinceră şi atît de fermecător modernă, pornind de la capodoperele marilor săi maeştri din secolul al XIV-lea şi al XV-lea." Fraze în care se poate vedea anticiparea ingenuă, şi emoţionantă pentru că atunci era născătoare de ambiţii a căror dăunătoare involuţie s-a verificat în timp. Mai mult decît aceasta, iată opinia despre Rousseau, plină de dispreţ pentru abilitatea inutilă care uluieşte, şi de admiraţie pentru profunda şi poetica pictură a autodidactului. Aceste cuvinte, împreună cu reproducerile extraordinare ale tablourilor *Lupta dintre tigru şi bizon* şi *Muză care-l inspiră pe poetul Apollinaire*, desigur că l-au tulburat din nou pe tînărul bolognez, elev destul de rebel, absent şi nemulţumit al academiei; şi, mai scrie Soffici, arta lui Rousseau era opera cuiva care „nu văzuse niciodată mustăţile vreunui profesor". Iar, ca o confirmare a afinităţilor de ordin moral, Soffici îşi încheia critica violentă, în două părţi, la pavilionul italian de la Bienala de la Veneţia din 1910, cu următoarea frază, aproape fatidică pentru viitorul drum morandian: „Cînd o naţiune întreagă ia drept artă ceea ce am văzut aici, nu ne mai rămîne decît să ne închidem în casă, să tăcem sau, dacă putem, să lucrăm".

Să lucreze; Morandi n-a dorit niciodată altceva. Dar cum? Cuvintele, chiar şi cele mai inteligente, şi cîteva reproduceri, chiar consultate cu geniu, te hrănesc, te ajută, dar nu sînt suficiente. Iată atunci, în '10, primele mari întîlniri. Au survenit, ca şi mai tîrziu, aproape mereu la fel în viaţa lui Morandi, pe două planuri egal aprofundate: întîlnirea cu cîţiva din marii maeştri vechi,

întîlnirea cu cîțiva din marii maeștri moderni. Puțini nu din cauza experienței destul de vaste a lui Morandi, și ajutată de o intuiție și de o memorie asociativă în stare să trezească, sincer, invidia în noi, cei de aceeași profesie, ci din cauza atenției iubitoare și nesfîrșite pe care o acordă doar cîtorva maeștri din trecut și din timpurile mai apropiate: aceștia doar, izvor de învățătură trainică, obiect de meditație neobosită, frizînd aproape monotonia. Dacă se duce, să zicem, la Uffizi, o să-l vedeți revenind cu statornicie la aceleași opere. 1910 este anul primelor două memorabile călătorii: la Florența, desigur, și la Veneția, pentru Bienală. „Și azi — a scris Vitale Bloch — povestește despre prima sa zi la Florența: bisericile, în căutarea frescelor lui Giotto, Paolo Uccello, Masaccio; galeriile Uffizi; seara, întins în pat cu febră mare". Și alături de acestea, o lume deja iubită din reproduceri și în fantezie i se deschide fără opreliști excepționalei sale prize vizuale, la Santa Croce, la Chiostro Verde, la Carmine, în Muzee, în întregimea adevărului său cuceritor. Nu va fi niciodată sclavul ei, pentru că în Morandi tentațiile arheologice au fost întotdeauna lipsite de vigoare, dar îi va simți puternica și înălțătoarea forță.

La Veneția revenea, mai ales, la Renoir. Străluceau tablourile acelea și cuprindeau în ele aproape o jumătate de secol din pictura unui mare maestru (primul, *L'osteria della Signora Antony a Marlotte [Cîrciuma Doamnei Antony la Marlotte]* — cum scria în catalogul din 1886). Au trecut mulți ani de cînd am văzut, cu emoție, în mîinile lui Morandi, paginile îngălbenite, smulse din vechiul catalog: paginile cu Renoir. Roberto Longhi, cel de o vîrstă cu Morandi, scria despre sala aceea: „Îmi amintesc bine, fiindcă pentru noi toți, tineri în jur de douăzeci de ani, atît pictori cît și critici, a fost prima revelație directă a picturii moderne". Fraza este valabilă, desigur, și pentru Morandi. Într-adevăr, pentru el cele 37 de picturi au constituit, în realitate, o impor-

tantă confirmare tematică, o confirmare că marele Renoir nu oferea ca exemple decît teme libere şi adevărate pe care le propunea viaţa: peisajul, portretul, florile, natura moartă. Morandi nu va picta decît din acestea, toată viaţa. Cît despre admiraţie, îi rămîne adînc întipărită în minte, vorbeşte despre asta (şi de *Fata cu trandafirul*, unicul Renoir văzut în 1911, la expoziţia internaţională de la Roma), foloseşte expresii neobişnuite pentru el: „o flacără", „o vîlvătaie". Poate, tocmai pentru că acele pînze străluceau atît de tare, în *Peisajul* din '11 nu pare să se fi păstrat din flacăra aceea decît o luminiţă firavă şi rătăcită, şi mai ales cenuşa austeră. A apărut la el, imediat, o altă direcţie modernă, şi conştiinţa, chiar în faţa acelei fericiri, că drumul lui trebuie să fie deosebit, mai singuratic şi de o aspră modestie. La naşterea aceasta singuratică şi amară, asistă, aşa cum mi-a mărturisit Morandi, şi trecentiştii bolognezi. Vitale da Bologna se prezintă atunci, în Pinacoteca noastră, sub straiele false şi modeste ale lui Simone dei Crocifissi; dar înainte de toate l-au izbit pe Morandi cele două poliptice negre, tragice, nemiloase (şi atunci suprapuse) ale aşanumitului Jacopo Avanzi (frescele de la Mezzaratta le va vedea numai în '14, împreună cu cei doi Bacchelli, prieteni recenţi, Ricardo şi pictorul Mario). Acesta a fost un exemplu, foarte frumos, de caracter, auster dar nu lipsit de/puternica substanţă a unui semn închis, necruţător, agresiv. Cézanne, Rousseau, trecentismul local, este tot ce se poate spune mai generic despre originile primei picturi în întregime morandiană; fără să pretindem că am fi „epuizat" ceva, fireşte, s-au că i-am fi determinat limitele, uimitoare pentru acele condiţii de loc şi de fapt, ale neaşteptatei sale autonomii.

Caracterul *Peisajului* Vitali este prezent şi în gravura *Ponte del Savena (Podul din Savena)*, care datează din 1912; şi dacă îl judecăm după

copaci, după anotimpul frumos. Este numărul unu al corpusului de gravuri morandiene, comandat cu mare merit de către Vitali pentru editura Einaudi; şi, vorbind despre gravurile lui Morandi, ne vom referi de acum înainte la numerele succesive din acea colecţie. O primă manieră autonomă, austeră şi aproape crudă, se pare că a stăpînit aproape cîţiva ani fantazia morandiană; cam de la sfîrşitul lui '10 pînă în '12; şi din nefericire Morandi a distrus destule lucrări din perioada aceea, care pare să fi fost foarte fructuoasă. Chiar şi în gravură, se văd liniile lungi şi încordate ale diagonalelor, acel clarobscur aspru, acea mare înghesuire de pomi şi de case în „limitele dure" ale acestei menghine compoziţionale: se anticipează aici, în sensul că acum se nasc, trăsăturile celui mai bun peisaj italian, care vor fi mai explicite şi mai orchestrate între 1920 şi aproximativ 1945. Aici totul este echilibrul între imaginea reală şi stilul meditativ; acea stăpînire a undelor în mişcare, imediat suprimată, acea supravegheată profilare a primelor coline, înlănţuite şi articulate precum culmile muntoase ale unui ţinut înalt şi vechi din Apenini. Morandi nu vede, de fapt, în înfloritoarele împrejurimi ale Bolognei, decît adînca lui singurătate. A pornit-o deja pe drumul care, adesea, în anii aceia, era numit „pictura pură". E, de altfel, o definiţie care recapătă vigoare în urma unui examen minuţios al operei sale, şi care poate să exprime, mai puţin rău decît altele, punctul deja dificil de echilibru între practică şi apreciere, mult prea marcate de decadentism şi de o rafinată dispersiune, de *l'art pour l'art*, şi de acele tendinţe, mai deliberate şi programatice, ale artei abstracte care se înfiripa tocmai în anii aceia. Ne dă şi acum de gîndit sesizarea, pătrunzătoare şi excepţională pentru timpul în care a fost scrisă, a lui Brandi („... sau în unele rare decompoziţii în care, datorită abstractizării îndrăzneţe merge aproape în acelaşi pas cu Kandinsky"); dar s-a referit probabil la creaţia din 1914. Eu aş aplica-o, mai degrabă, la peisajele

care au rămas din 1911 și 1912. Morandi e în pas, de fapt, probabil la modul cel mai autentic care îi este dat unui tînăr italian de atunci, nu numai cu unii ca Picasso și Braque din cele mai simple picturi din 1908 și 1909, cu Matisse din cele mai sintetice și mai neornamentate tablouri din jurul anului 1910, cu puținele picturi ale lui Derain dintre 1909—1912, cu cele mai candide și mai sobre picturi ale lui Utrillo ci și, mai ales, cu traiectoriile voit schematice din unele „Improvizații" de peisaj ale lui Kandinsky, și cu unele din acele *Dune*, pe care, în 1910, un alt singuratic, Mondrian, le pictase pe tema raportului dintre linia orizontală și cea oblică. Acel raport, de altfel, fusese teoretizat și actualizat, cu un sfert de veac înainte, de către Seurat, pe care Morandi l-a admirat foarte de timpuriu, și despre care mai păstrează încă eseul lui Lucie Cousturier, apărut în 1912 într-un număr al revistei „Art Décoratif". Ce însemna, de fapt, această relativă armonie de opinii dintre cele cîteva spirite care proveneau din tradițiile cele mai diferite, în conceperea unui tablou? Era răspunsul, de altfel și polemic aprofundat, dus pînă la esențial (uneori pînă la schematic), la entuziasmul atîtor decenii și, adesea, la riscantul acord dintre artă și datul științific, al vieții imediate, al „naturalului", care dominaseră, afundîndu-se apoi în verism, sau dimpotrivă se oglindiseră înapoi în spiritualismul decadentist, în cea de-a doua jumătate a secolului precedent. În 1912 apare volumașul lui Kandinsky *Despre spiritual în artă* care, exceptînd Germania, a fost foarte puțin cunoscut în alte părți. A fost extrem de puțin cunoscut și în Italia, unde numai Boccioni, cu geniul său cultural, l-a discutat polemic (în *Pittura, Scultura Futuriste*, apărută în 1914). Dar orientarea spre fantezia abstractă a lui Kandinsky, sau spre rigoarea abstractă a lui Mondrian, au fost provocate de aceleași cauze care i-au provocat și pe ceilalți. Acești artiști rari, printre care și Morandi, au operat o selecție ulterioară și au renunțat la „coralitatea" care este,

însă, încă implicită operelor revoluționarilor antiimpresioniști din 1885. La Van Gogh și la Gauguin, la Seurat și la Lautrec, la Munch și la Segantini, la Ensor și chiar la Cézanne se simte încă ecoul secolului multiform și contradictoriu, încă marcat de preocuparea socială, și de raportul imediat cu complexitatea vieții. În schimb acești noi copii ai unui secol care începe, de la Kandinsky la Braque, de la Mondrian la Morandi, își aprofundează singurătatea și îi admiră pe primitivi, nu din pricina unei alegeri arheologice, ci din cauza unei comuniuni profunde; încît toți, cum a spus Ungaretti despre sine cîțiva ani mai tîrziu, „*ben sola e ben nuda/portano la loro anima*" *(atît de singur și de dezgolit/își poartă sufletul)*.

Aceasta a fost, cu toate gloriile și pericolele sale, dar profund sinceră, marea „artă a minorității" în Europa. Morandi, ceva mai tînăr decît ceilalți, i s-a alăturat, și îi mai aparține prin educație și prin alegere intelectuală. Căci mai tîrziu, pentru tot restul vieții lui, el n-a acceptat abstracția pură, și asta nu numai din cauza temperamentului său solitar, ci și din cauza unei legături profunde, pentru el inevitabile, cu tradiția. De altfel, și slavo-germanul Kandinsky, deși atras de marea fantasmă a „spiritualului", scrie despre Cézanne: „A tratat obiectele cum a tratat și omul, pentru că avea darul să descopere în toate viața lor interioară". „Nu un om, un măr sau un copac voia el să reprezinte; Cézanne se servește de toate acestea ca să creeze un lucru pictat căruia îi conferă un sunet interior și care se numește imagine." Și despre Matisse: „Obiectul însuși înseamnă pentru el un punct de plecare (ființă omenească sau altceva, n-are importanță). Nu se servește decît de mijloacele picturii și numai de mijloacele picturii..." Dacă Kandinsky ar fi cunoscut primele picturi ale lui Morandi, nu cred că ar fi scris altceva; iar Soffici nu spunea un lucru prea deosebit de acestea, cînd, în „La Voce", în același an, vorbind despre raportul dintre pictor și natural, afirmă: „...să deosebești

o casă de un copac, un bou de o chitară, nu constituie cea mai mare bucurie pe care pictura o oferă celui care o iubește și o înțelege. Toate acestea sînt temelia pe care se sprijină geniul pictural ca să-și poată dezvolta acordurile sale, pretextul necesar de care se folosește pentru ca să poată să-și pună în mișcare virtuțile sale de vrăjitor, și nu e important ca acestea să rămînă evidente, să fie recunoscute de la început: e deajuns ca din transformarea picturală să rezulte o armonie superioară." „*Armonia*" latinului Soffici și „*geistig*" (spiritualitatea) rusului Kandinsky creează tensiuni distinctive, dar, în cele din urmă, convergente; astfel, cel puțin pînă la un anumit punct, conceptele de „abstracție" și de „pictură" pură converg.

În ceea ce îl privește pe Morandi, se poate spune că el a rămas fidel, pentru tot restul vieții, acelui „pretext necesar", acelei vitale contradicții; am putea spune același lucru și despre Picasso și Braque, despre Utrillo și Matisse, deci despre cei mai mari artiști din aria latină. Numai pentru fanaticii abstracționismului, doar pentru ei, acest lucru nu se potrivește întrutotul, atunci cînd maniera lor de a fi este doar o modalitate modernă de a se situa în sînul tradiției mediteraneane, în care arta este de o concretă echivalență față de datul vital; și pentru pictor cel mai important dat vital a fost, timp de secole, raportul cu vizibilul. Morandi se înserează în mod original în sînul acestei situații istorice, chiar și datorită chibzuitei sale declarații: „Nu este nimic mai abstract decît lumea vizibilă". Și primul termen, cel de abstracțiune, pare să cuprindă acea selecție și concentrare univocă și solitară a vizibilului care, la el, nu se dovedește mai puțin puternică, ca, de exemplu, la Matisse. În sînul marii mișcări a izolaților din 1905—10, foarte tînărul Morandi se va simți, foarte repede, în largul său; și cu acele caracteristici personale pe care, puțini ani mai tîrziu, Bacchelli le-a definit cu o substanțială exactitate: „...în orice caz ceea ce Morandi... a dobîndit este un

criteriu de puritate, adică de esențialitate... Sensibilitatea sa, neexasperată, necultivată cu orice preț, dimpotrivă reținută și supravegheată, constă într-o anumită dezolare și nuditate, într-o culoare stinsă, într-o atmosferă care neagă lumina și admite numai formele și culorile. Această pătimașă negare a luminii (fixație și mit la impresioniști) în favoarea culorii și a formelor, este punctul în care sensibilitatea, sau plăcerea privirii unui pictor, pătrunde și se transferă în stilul său."

După aceste dovezi, inele care au mai rămas dintr-un lanț care a fost, în mod sigur, mai bogat, operele sale se înmulțesc. Pînă în 15 au fost ani destul de febrili și pentru Morandi, atît cît adjectivul poate fi pe potriva naturii sale; și, încurajat poate de conștiința, mai mult sau mai puțin explicită, a unei prime afirmări atinsă prin creația precedentă, Morandi abandonează această primă „nuditate" și se îmbogățește cu experiențe, întîlniri (aproape întotdeauna indirecte), conform unei progresii aproape ilogice, uneori, în bogăția ei, sau în neașteptatele ei determinări: o tangență cu futuriștii este aprofundată, iată, meditînd asupra cubismului, unele reîntoarceri la natură depășesc granițele cezanniene, atingînd o ardoare cu totul personală; și revine, în cele din urmă, din cînd în cînd, maniera austeră din anii '10—12. Analiza poate fi aplicată la cincisprezece opere, a căror concepție este atît de variată încît modifică puternic, chiar de la plecare, acea idee sanctificată și monotonă care este vehiculată în mod curent despre Morandi. Ar fi plăcut, poate, să citim despre un Morandi coerent de la început pînă la sfîrșit; dar, din fericire, munca sa s-a desfășurat cu totul altfel decît spune legenda. Să nu fiu înțeles greșit, firește; acest tînăr, pictor european adevărat și îndrăzneț, care nu refuză întîlniri, experiențe, care are elanuri și reveniri, care nu vrea să se închidă înainte de vreme în eternul petrarchism italian, ope-

rează aproape întotdeauna într-o arie a personalității sale, cu trăsături inconfundabile, probabil atît de timpuriu dobîndite de el încît nici nu mai pot constitui vreun motiv de discuție sau de examinare. Una este înțelepciunea adîncă a tonului, care îl îndepărtează de încrederea în unicitatea notei cromatice (în acest sens este întotdeauna antiimpresionist, antifauvist); cealaltă este stăpînirea, prin compoziție, a propriilor sale slăbiciuni. Pictura lui cîntă mereu, în aceste împrejurări, în același fel: este un cîntec bogat dar reținut, cîteodată aproape sufocat de o cenușă tăcută, alteori înălțat pînă la cele mai diafane note, „albe". Dar nici acuta nu se desprinde niciodată de una singură, este întotdeauna „raportată", și chiar nota cea mai joasă este moderat baritonală, arareori coboară pînă la sonoritățile mai mult sau mai puțin facile ale timbrurilor profunde. Dacă înclină să se dezlănțuie în formă, traiectoria elanului este scurtă, luptă și se închide curînd între limitele unei tainice reținneri. Dar, în ceea ce privește concepția despre tablou, experiența tinereții îl duce spre mai multe direcții. Ne spune Morandi ce însemnătate avea, în acei ani, diferența de o lună: era, putea să declanșeze, din cauza unei întîlniri, din cauza unei reproduceri văzute, ideea de a lua totul de la capăt. Și, poate, mai avea puțină însemnătate, în căutarea aceea aventuroasă, și tradiția deosebită a subiectelor: a acestor „pretexte necesare" care sînt un peisaj, sau o figură, sau o natură moartă.

Această fază mai neliniștită, care ține pînă în '15, începe, probabil, spre sfîrșitul lui 1912, cu *Natura moartă* din colecția Scheiwiller. Aprecierea acestei opere implică problema raporturilor dintre Morandi și futurism (cu puțin timp în urmă ea împodobise coperta unei culegeri de versuri ale poeților futuriști). S-o privim. Cenușiu stins, auriu stins, unele insinuări brune aduc un omagiu paletei „restrînse" a cubiștilor, care surprinde prin precocitatea ei, cînd doar Carrà (cel de la Galeria din Milano, neîndoielnic din 1912)

și Soffici (convertit la descompunerea cubistă de întîlnirile și răfuielile cu futuriștii, și ale cărui prime opere de acest fel s-au prezentat la expoziția romană din februarie '913), mai static toscanul, și cu o pasiune mai neliniștită și totuși concentrată lombardul, au stăvilit țipătul și valul dinamic al futurismului printr-o concisă, severă conexare.

Se întîmplă, efectiv, între finele lui 1911 și 1912, ca futuriștii prin reacția neașteptată a cubismului de la Paris, să înceapă să mediteze asupra unor probleme, legate nu numai de pasiunea pentru modern, ci și de stilul modern. Chiar dacă etapele dramaticului drum boccionian nu țintesc încă toate perfecțiunea, totuși, după analizele răbdătoare și foarte pătrunzătoare ale lui Calvesi, este evidentă acum, în afară de mitica nebuloasă a amintirilor și a legendei, lupta îndîrjită, violentă, disperată a lui Boccioni pentru a ajunge la un rezultat care să confirme generoasele sale intuiții vitaliste. Imersiunea sa teoretică și artistică în fluxul vieții poate suporta, mult mai mult decît în cazul altor moderni, calificarea de bergsoniană; și asupra raportului concret cu Bergson au insistat, de curînd, și pe bună dreptate, De Micheli și Maltese. Boccioni luptă, între 1911—12 și chiar după aceea, ca să realizeze, dincolo de cristalografia cubistă, care a fost un sprijin dar și o piedică în același timp, acel concept, nu numai de simultaneitate, dar mai ales de continuitate dinamică a spațiului plastic, în care constă distincția majoră a personalității sale; dacă am vrea să aprofundăm, am spune în cele din urmă că în pictură futurist adevărat și original nu a fost decît Boccioni.

Morandi, chiar dacă nu a cunoscut foarte repede futurismul direct (dar să nu uităm că a fost pripită prietenia lui cu Balilla Pratella, încă din 1910 redactorul manifestului tehnic al muzicii futuriste), a repins, desigur pentru o vreme, orice înțelegere, chiar și indirectă cu mișcarea. În afară de instinctiva sa reticență față de orice idee de dinamism, în sufletul lui clocotea, desigur, o

aversiune împotriva acelor mijloace neautentice în care se amestecau rămăşiţe ale unui impresionism tîrziu, experienţe divizioniste, nordicisme de „secesiune": lucruri pe care Morandi, orientat personal acum asupra celor mai pure izvoare ale Franţei şi Italiei, trebuia să le simtă ca fumul în ochi. Dar în cursul anului 1912 lucrurile încep să se schimbe. Futuriştii sînt atît de prinşi de criza de dezvoltare şi de punere la zi, încît Soffici, care se certase de două ori cu ei, declară în iunie 1912, în „La Voce", că este solidar cu ei din punct de vedere moral. Şi mai scrie, e adevărat (cu o frază care ne face cel puţin să presupunem că el cunoştea catalogul primei expoziţii futuriste de la Paris): „Cine putea să ia în serios divizionismul, cubismul improvizat combinat cu dinamismul pictural?"; dar, numai la şapte luni după aceea, expune alături de ei la Roma. Îndîrjitul, îndrăzneţul efort al lui Boccioni, în pictură şi în sculptură, pasiunea şi frumoasa poezie picturală a lui Carrà (ca să nu mai amintim de precizia lui Severini şi de stăruinţa lui Balla) sînt în curs de a transforma prima fază, în întregime marinettiană, a mişcării, care fusese o fază aventuroasă, literară, excesivă. Un tînăr genial, Roberto Longhi, avea să declare, ceva mai tîrziu, că Boccioni reuşise astfel să creeze „o nouă anatomie lirică a mişcării", punînd problema expresivităţii futurismului dincolo de intenţii, şi realizînd un nou stil. E drept, nu era şi problema lui Morandi; dar lucrurile ajunseseră acum la un punct în care, pînă şi tăcutul tînăr din Bologna a putut să simtă cum urcă şi în el temperatura acelei febre. Tabloul său *Natură moartă* nu este, de fapt, nici futurist, nici cubist; este numai o etalare, în surdină, a ceea ce a luat de la Cézanne, marele său părinte (caliciul lung, în stînga, repetă maniera în care e pictat fondul într-o natură moartă cezanniană reprodusă de imaginea 197 din cartea lui Pica, şi pe care Morandi a amintit-o în altă parte), în care spaţiul este totuşi inegal şi liniştit umplut cu obiecte, „grupat cu înţelepciune" (Bacchelli) şi nu mai cunoaşte taina marilor pauze. S-ar

putea spune că această pînză reprezintă *Ritmurile obiectelor* în maniera lui Morandi, care, parcă, se amplifică spontan și paralel o dată cu problema pe care, în acel an, o atinsese și Carrà (superbul tablou al piemontezului a fost, desigur, pictat între februarie 1912 și februarie 1913, apărînd doar la cea de-a doua expoziție futuristă, cea de la Roma a lui Costanzi; orice semnificație ar avea data evident adăugată în momentul în care amintirea acelor evenimente rămăsese cu mult în urmă); dar, mai mult decît cu Carrà, tabloul evidențiază o ușoară tangență cu Boccioni. Înșiruirea și alternarea, oarecum aspră, a dungilor cu care tușa și umbrele ușoare, ezitînd între ton și clar-obscur, șagrinează sticlele și borcanele, de parcă ar vrea să ne vorbească despre o nostalgie dinamică reprimată, sînt mai puțin străine de Boccioni decît de oricare alt futurist. Spun „mai puțin" și, cinstit vorbind, nu se poate spune mai mult. E același Morandi dintotdeauna, liber cezannian, pictor „pur" și direct, chiar și atunci cînd, ca în acest caz, a pictat și cu ajutorul imaginației. Și reușita lui Morandi, în general, e de o asemenea ținută încît, adesea, ne face să uităm că opera lui a avut, totuși, o geneză, că a fost într-un fel intenție și problemă; dar de obicei reușește să acopere atît de bine intenționalitatea din arta sa cu desăvîrșirea rezultatului, încît atenția noastră e captată aproape de fiecare dată de calitatea picturii. Este tocmai opusul lui Picasso, sau, dacă vrem să rămînem între granițele picturii italiene, este opusul lui Boccioni.

Această caracteristică a artei sale, care îl determină să apară poate mai mult decît ar fi fost necesar, saturat de atmosfera de cultură și de istorie care îl înconjoară, îl îndeamnă pe Sergio Solmi, în 1949, să scrie aceste cuvinte foarte potrivite: „Și ce-a putut să însemne, oare, Cézanne, cunoscut din puținele reproduceri în alb și negru de la începutul experienței sale, pentru Morandi? Ce au fost pentru formația sa Picasso, sau Derain, sau futuriștii? Ce semnificație are apropierea de Chardin și de Corot? Nici unul dintre ei,

maeștri sau tovarăși, nu pare să-i fi propus ceea ce se numește o „problemă", a cărei cercetare, cu ajutorul schemelor formale este atît de revelatoare pentru critic, chiar dacă este folosită cu discreție. În schimb, se pare că i-au împrumutat, din cînd în cînd, în mod foarte indirect și lateral, o sugestie, o cadență, un motiv de tratat, în vederea obținerii unui rezultat cu totul nou, cu atît mai nou cu cît în aparență este mai greu de sesizat, și mai umil. „Puțin mai înainte am crezut că identific elementele acestei „radicale noutăți" în secretul tonalității sale, și în acea măsură, nu numai compozițională, ci aș spune chiar morală, care reformează orice nouă experiență a sa, în felul specific morandian. Se profilează deja, prin aceste trăsături, absența sa aparentă din evenimentul vecinătății istorice, care nu este altceva decît un răspuns profund, aproape dialectic, la atotputernicia vremurilor. Atunci cînd Morandi, cu *Natura moartă* Scheiwiller, intervine ceva mai direct în frămîntarea momentului, situîndu-se pentru o clipă în fruntea avangărzii artistice, pregătirea intervenției în Libia se apropia de sfîrșit, votul universal fusese deja consfințit, naționalismul era în creștere. Era o atmosferă care i-a smuls blîndului Pascoli, cu puțin înainte de moarte, țipătul din *Grande Proletaria (Marea Muncitorime)* și l-a făcut pe D'Annunzio să scrie *Canzoni d'Oltremare (Cîntece de peste mare)*. Era o febră care, în afara faptului că i-a împins pe futuriști pînă la activismul politic, i-a cuprins și pe oamenii angajați cu seriozitate, ca Prezzollini, și chiar pe Amendola („Deoarece Italia are o voință, un popor, un viitor", scrie în „Carlino", tocmai în toamna anului 1912). În ceea ce privește lumea, în vreme ce în jur se înmulțesc sinuciderile sentimentale, posturile de radio din Barberia /Africa de Nord/ și glasurile de pe stradă repetă, hilare, notele cîntecului *Tripoli, bel suol d'amore* (Tripoli, frumos pămînt al iubirii). Morandi, în asemenea situație, abia freamătă, în surdină, închis în munca sa, profund, întunecat: italian aproape impasibil.

După prima sa apropiere de intersecția futurism-
cubism, în extraordinarul *Peisaj* din colecția Rollino, Morandi revine la un cezannism simplificat. Ne aflăm la începutul anului '13. Anotimp cu zăpadă, iar Morandi își amintește că l-a pictat cu greu, sprijinind pînza de un gard viu și avînd picioarele înghețate; și cu toate acestea ce stăpînire deplină a cîmpului vizual, a tăcerii aceleia albe și nesfîrșite! Este din nou o surpriză, ca o reînnoită afirmare a singurătății, în vremuri în care viața și arta erau atît de profund neliniștite. Acea împărțire în două atît de sigură, dar fără echivalări pedante, pe care trunchiul descojit al copacului o impune „motivului", e cu atît mai prețioasă pentru cine nu văzuse, nici măcar în reproducere, splendidul *Bazinul de la Jas de Bouffan*, cu motivul analog al copacului central, pictat de Cézanne pe la 1880. Este interesant de notat că acum Morandi își perfecționa tocmai experiența sa cezanneană; tentativă care, cu toate acestea, chiar și acum cînd se apropie tot mai mult de acel mare model, dă dovadă de o substanțială independență. Personalitatea lui Morandi este într-adevăr, în acest sens, de neclintit. Pentru a defini un asemenea raport de strînsă legătură și totală independență, cred că este potrivit să amintim remarcabilele impresii ale lui Cesare Gnudi, extrem de exacte: „Lumea poetică a lui Cézanne îl atrage pe Pictorul Nostru pentru acea necesitate care se demonstrează aici imperioasă și consonantă cu cea pe care el o găsește în sine, de un echilibru, de o măsură care să dea oricărui aspect contingent, oricărui impuls de sentiment o validitate eternă, o armonie desăvîrșită; de o stabilitate ce ia naștere dintr-o construcție severă, dintr-o strictă disciplină interioară: disciplina unui nou clasicism saturat de toată neliniștea romantică. Dar pentru Cézanne această măsură, acest echilibru sînt un rezultat obținut aproape întotdeauna cu trudă și suferință. Impetuozitatea romantică este ca un fluviu care vrea să se reverse, dar e ținut cu greu de niște
maluri rezistente. Și această catarsis poartă în

ea semnele unei drame grandioase. Pentru Morandi însă ele sînt un veşmînt firesc. Gama sentimentelor sale se mişcă în chip natural în graniţele acelei armonii interioare. Iar rezultatul poetic este mai imediat şi mai calm: momentul iniţial al inspiraţiei se concentrează cu totul în sine, în mod direct, fără să mai parcurgă acel proces dramatic (care introduce elemente noi în compoziţia poetică şi le dă o dezvoltare mai amplă, mai complexă); şi îşi păstrează intactă toată coloratura primei sale înfloriri..."

Într-adevăr, această „coloratură intactă, imediată" se păstrează în *Peisajul* din '13 din colecţia Soffici. Fireşte, e vorba de o înflorire morandiană, care nu are nimic frapant în ea. Ba chiar găsim tonuri de gri şi de verde palide şi luminoase, nuanţe de brun deschis, de trandafiriu, cîte o pată sau cîte o amprentă abia marcate, ici şi colo, de clarobscur absorbit de ton, care să dea chip acestei viziuni spontane şi sobre. Mai este aici evidentă şi asemănarea de manieră cu acel *Peisaj* Rollino, în tuşele ample şi în neprevăzutele întreruperi de o factură cu totul modernă. Şi totuşi sîntem chiar la începutul verii şi locul este intrarea în orăşelul Grizzana, în care Morandi îşi va petrece atîtea anotimpuri de tăcere şi de lucru. Aceasta va fi prima vară grizzaneză de neuitat. Şi, în comparaţie cu peisajul precedent, aici, în dulcea linişte, în sugestia de langoare pe care o dau unele părţi din tablou, este o trăsătură ce mărturiseşte un prim şi mai insistent contact cu natura, chiar dacă abia se întrezăreşte, cu timiditate, parcă, prin portiţa casei. De aici rezultă ceva care, cu o calmă autoritate, vine să se plaseze, din comuna sorginte cezanniană, şi fără o cunoaştere reciprocă, alături de Matisse. Dar cînd de la această pictură văzută prin vis, se trece la
4 *Peisajul* din colecţia Jucker, concepţia geometrică a cezannismului este aproape depăşită, sau mai bine-zis ascunsă şi subînţeleasă, de o bogată, estivă, ba poate chiar şi puţin cam prea suculentă senzualitate. Chiar dacă se mai poate spune că, în general, compoziţia este cezanniană; chiar dacă

schema este la fel de simplă ca și la peisajul de iarnă (o axă dispusă vertical, care se desface în aer printre liniile oblice ale pantelor deluroase), chiar dacă efectul nu este luxuriant, din pînză se degajă o înflăcărată mărturisire de viață.

Acest 1913 este anul care face cel mai adesea apel la simțuri în prima parte a activității lui Morandi. Abia în '21 vom regăsi, într-o altă concepție, o egală pasiune pentru „sensibil". E greu de vorbit, în privința lui Morandi, de abandon;
2 dar cum să-i negi *Peisajului* precedent, celui din colecția Jesi, și *Florilor* din colecția *Mattioli*, toate opere din aceeași primă și de neuitat vară printre munți, o izbucnire inedită, densă, puternică, liberă deși concretă a imaginii naturale? *Florile*, de exemplu, au magnetizat pana lui Raimondi, care poate că a exagerat citind aici o participare a intelectului, destul de neobservată în anii dinainte, dar care a mai descoperit și un *appassionato* poetic dar sălbatic, cărnos, în stare să transforme activitatea ochiului nostru într-un soi de contact tactil, direct, ca printr-un fel de „pictură cu materia", naivă și plină de forță totodată. Și spune mai departe Raimondi: „Deja petalele se îngroașă, la florile acestea, dobîndind o carne a lor care suferă, frunzele se acoperă de o rugină de elegie antică..." Iar Ragghianti, cîțiva ani mai tîrziu, se referea tot la aceste *flori* ca exemplu tipic pentru anumite „izbucniri ale unei vitalități care revarsă culoare, cu țîșnituri de penel și pasaje plastico-spațiale", puțin bănuite la Morandi, și pornind de la acel exemplu făcea considerații cîtuși de puțin inoportune și care ar fi meritat o dezvoltare mai mare: „Dacă nu se înțelege sensul de vitalitate cu adevărat demoniacă pe care-l ascunde pictura sa, și prin ampla luminozitate care-i formează țesătura bogată, puterea, plinătatea, uneori chiar violența, nu se pot explica anumite atracții de neînfrînat pe care le avea pentru realul apropiat (în '30, în '34, în '39) în care pare să se scufunde ca într-un izvor nesecat de plinătate sentimentală și
37 aproape organică..." Lăsînd deoparte insisten-

tele puțin cam orgiastice și o „periodizare" după părerea mea nu chiar atît de exactă a acelor ani violenți din cariera morandiană, sînt cuvinte de reținut.

De altfel, și Raimondi argumentase: „Iar anul 1913 este cel al unui Peisaj intens, impresionist în felul său, dar mult mai apropiat de violența și de extazul primelor studii ale lui Seurat, între 1881 și 1883." Socotesc că făcea aluzie la *Peisajul* Jesi, la acel drum cu copaci pe margini de la Grizzana, la care, pe lîngă Seurat, s-ar mai adăuga Pissaro și, eventual, Gauguin din perioada sa impresionistă a începuturilor. Dar totul petrecîndu-se în această biată Martinică a noastră, pe care vegetația o năpădește, proaspătă și prăfuită, bandajînd cîmpul vizual, și unde tușele ferme și învîrtoșate trasează apăsat brazdele compoziției, ca și cum realizarea tabloului ar fi fost același lucru cu o arătură adevărată, făcută pe tăcute la cîmp. Astfel, drumul arid și pustiu se șterge retrăgîndu-se și, lipsit de lumina din jur, rămîne familiar și sălbatic, totodată, misterios ca pe o insulă dintr-o mare îndepărtată al cărei farmec s-a stins într-un timp străin, acum nemilos și fără iluzii. Fără îndoială că acest tablou, dacă-l comparăm cu cele din anii de acum ai lui Morandi, este „impresionist în felul său"; dar în așa fel încît „în felul său" să semnaleze o cale nouă, unde este mai puțin spațiu și mai puțină „impresie", mai puțină încredere și mai puțină respirație, în comparație atît cu impresioniștii cît și cu Cézanne, dar și cu farmecul unei vieți mai obosite, dar cu totul alta, cu farmecul unui spațiu greu de înfruntat, dar adevărat, „existent" pentru o acțiune proprie și chinuită. Ca și cum cei meniți să privească ar fi fost soldați dintr-o patrulă din acelea gri-verzi din dureroasele prime războaie ale Europei secolului nostru; „să fie aici", să trăiască trudind și să taie ramuri de copaci, într-un miros de brazde deja pustiite și pe cale de secătuire, povîrnișuri răvășite, urme de pași, de roți de căruță și de afet de tun. În ochiul acestui european de la marginea cea mai

îndepărtată a Europei, prins în granița lumii mediteraneene, există o înțelegere directă, impenetrabilă și prin simpla ei concreteță, a lucrurilor; iar viziunea aceasta, inedită într-o măsură intuită în mod brutal dar liber, rezistă cubismului și abstracționismului cu o replică încărcată de prezent și de viitor. Lăsînd deoparte fragila, incomensurabila natură a lui Klee, în Europa în acest moment nu mai urmează nimeni o asemenea cale: pentru că și „naturalul" lui Bonnard, și cel al lui Vuillard, și cel al lui Monet, chiar și în *Nuferii* de maturitate, provin de la o mult prea nutrită saturație „burgheză", sau inventează o dimensiune cosmică ce depășea dimensiunea noastră cotidiană. Această vară a lui Morandi îl va situa, pentru totdeauna, dincolo și dincoace de abstracțiune; și nu va fi nepotrivit să reamintim, într-adevăr, că peisajul acesta pare deja să prevadă verdele, friabilul, nesigurul murmur al unor peisaje pictate de Fautrier, în 1928. Și nu este exclus că, în această singurătate adevărată, în această pătrundere pe o potecuță, totuși nebănuit de adîncă, și cu totul a sa, Morandi ar fi putut să aibă vreo satisfacție indirectă, sau vreo comunicare tainică.

Firește, relațiile pe care le discut acum trebuie să fi avut atunci viața ascunsă și inexprimabila încredere a întîlnirilor dintre prieteni; și de aceea nu este cu putință să le recuperăm decît pe cale cu totul retrospectivă și intuitivă. Pînă în 1918 Morandi, prin firea sa plină de o umană reținere, precum și prin dificultatea obiectivă ca să înțeleagă o artă extrem de nouă și de profundă, aparent lipsită de elocvență, nu a contat, în Italia. Într-adevăr, pictura lui era cunoscută doar de cîțiva intimi, și participarea la expozițiile colective de la Bologna și Roma nu au produs ecouri demne de amintit. Avea dreptate Bacchelli cînd, scriind în „Tempo" din Roma, în martie '18, un prim și relevant (din punct de vedere critic) articol despre pictura prietenului său, afirma: „Pictorul bolognez Giorgio Morandi este un necunoscut". Apoi, ca și

cum ar fi vrut să-şi justifice această afirmaţie peremptorie, adaugă: „Creator reţinut şi dificil, chiar şi în felul de a se expune, are un caracter înclinat spre perfecţiune şi spre rezervă, potrivit cu natura stilului său". Era, chiar, unul dintre cele două motive fundamentale pentru care Morandi nu conta în anii aceia; şi mai este şi gîndul la condiţia sa solitară, care a atras după sine consecinţe grave (distrugerea multor pînze, de exemplu, din exces de singurătate) care mă face să iubesc cu atît mai mult inteligentele mărturii ale puţinilor lui prieteni. Întîlnirea cu Bacchelli a fost cea mai importantă din 1913, iar după aceea scriitorul a fost primul care să garanteze cu adevărat pentru Morandi. A fost o mărturie precoce şi de autoritate, şi în ea poate fi descoperită o anume puritate, sentimentul acela primar, al unui discurs pe care nu-l încercase nimeni; în timp ce, cu cît trece vremea, felul de a se vorbi despre Morandi, cu atîta autosuficienţă şi dispreţ din punct de vedere uman şi artistic, îl lasă tot mai perplex pe cel care, fără prejudecăţi, întreprinde cercetarea. Chiar şi Solmi, nu pe nedrept, nota: „Pictura lui Morandi este, printre toate expresiile artei contemporane, şi nu numai italiene, cea mai anevoios de calificat în termeni de aproximaţie critică. Atît de secretă, s-ar putea spune aproape atît de fiziologic îngropată este nota ei esenţială, atît de intim este farmecul ei, atît de strînsă este originalitatea ei de expresie exterioară, încît pune la grea încercare tentativele de a o circumscrie." Şi prin aceasta impresionează, pentru că intră repede în miezul problemei, referirea lui Bacchelli la *Peisajul* Jucker: „Este un verde-închis obositor, cum spune Dino Campana, cu două linii de coline ce coboară, cu armuri în suspensie. Sentimentul naturii într-o după-amiază în toiul verii este foarte puternic, dar subînţeles." Sînt cuvinte simple, dar ajung drept la ţintă: de la apropierea de Campana, la sentimentul de toi de vară „subînţeles" (ca şi cum s-ar spune că în pînzele acelea din '13 „impresia" este

mai mult o amintire, o ereditate decît o prezență directă).

Nu-i uit pe vechii tovarăși ai lui Morandi. Alți pictori buni, cum s-a văzut, chiar dacă erau cu puțin mai în vîrstă decît el, n-au putut niciodată să-i fie prieteni cu adevărat; și prezența lui printre ei, la „Secesiunea Romană" din '14, este un contact de moment, întîmplător. Adevărații lui tovarăși (norocoși sau nenorocoși, înghițiți cu încetul de o uitare totală, sau reafirmați ceva mai tîrziu) au fost Mario Bacchelli, Licini, cei doi Pozzati, Giacomo Vespignani. Bolognezi, romagnoli, marchigiani, după gravitația, universitară sau academică, a regiunilor adriatice spre Bologna, toți tineri, născuți cam în același timp, au avut, între ei, acea comunitate irepetabilă, au încercat, desigur, aceeași obscură încredere reciprocă, recunoscîndu-se, măcar în aspirații, grăbiți să se situeze printre tinerii care ies în calea vieții în aceeași perioadă de timp. Și au fost cu toții, fiecare în felul său, antiacademici neînduplecați, au reacționat, măcar din spirit de contrazicere, la aceleași lucruri; au avut vreo dragoste comună, au vorbit între ei, făcînd supoziții, despre războiul din Balcani sau despre neparticiparea la politică; toate acestea sînt lucruri care lasă o urmă, și nu se uită. Morandi, om devotat, nu le-a uitat niciodată. Cu toate acestea, ar fi o sarcină grea, anevoioasă, dacă nu chiar zadarnică, să refaci mediul acela, care, de altfel, nu a durat un timp prea îndelungat, și pentru că războaiele, în primul rînd, i-au risipit membrii. Oricum, Morandi mi-a arătat un Licini din acea vreme, un autoportret, în care se poate, efectiv, reconstitui un germene de înrudire cu cel mai simplu Morandi de atunci; dar, cu tot respectul cuvenit, în forma aceea neglijentă, în culoarea aceea monotonă, abia nuanțată, este ceva care rămîne „dincoace" de sobra înțelepciune morandiană, ceva „neizbutit", ceva fragil. Această fragilitate nu a mai părăsit, de fapt, niciodată opera delicatului maestru marchigian,
 conferindu-i farmecul dar și limita. Se știe, pe

de altă parte, că Licini alterna aceste alcătuiri sărăcăcioase cu imagini „super-futuriste" de ceruri și sori de foc, parcă pentru a prefigura alternativa sa de mai tîrziu, între un naturalism firav și o vizionaritate aprinsă.

Și pentru efemeritatea acestei prime legături artistice, cred că este îndreptățit să afirm că persoana cea mai importantă pentru Morandi a fost, atunci, un tînăr literat, tînărul Bacchelli. De aceeași vîrstă (Morandi s-a născut în iulie '890, Bacchelli în aprilie '891), au fost legați multă vreme prin unele idei și atitudini; generale, poate, dar semnificative. Au fost amîndoi structural antifuturiști, antieuforici, suspicioși față de orice banalitate progresistă, conștienți numaidecît de multe legături trainice, de altfel acceptate în mod liber ca ineluctabile, cu așa-zisa „tradiție". Puțin mai tîrziu au avut și un alt aliat de aceeași vîrstă: Cardarelli. Morandi și Bacchelli s-au cunoscut la sfîrșitul lui '13, și aluzia, din vara aceea, la Capuana, atinge, mai mult decît problema unei consonanțe afective, chiar problema maturizării paralele a unui destin. În '14 au apărut *Canti orfici (Cînturi orfice)* de Campana și *Poemi lirici (Poeme lirice)* de Bacchelli; culegeri de versuri despre care l-am auzit pe Morandi pomenind de mai multe ori, în discuțiile sale, ca despre niște lucruri de mult familiare și binecunoscute. Dar, în acea primăvară la Grizzana, Morandi poate că abia cunoștea, bine, vreunul din *Poemele lirice* pe care i le dăduse, probabil, să le citească noul său prieten Riccardo; desigur nicidecum Capuana. Așadar coincidența unei prime și depline maturități juvenile este cea care aduce la același diapazon, prin unele aspecte, picturile acelea bogate și colbuite ale lui Morandi, peisajele puternice și tensionate, nostalgice și severe ale lui Campana și debordantele, deși gravele, efuziuni ale lui Bacchelli.

Seducente i nostri sensi, improvviso, imprevisto, innumerevole, seducente di miraggi al nostro perenne bisogno di spettacolo, simmetrie

e ritorno, m'accorgo del mondo di fuori.
(Seducînd simţurile noastre, neaşteptat, neprevăzut,
fără de margini, seducînd cu miraje nevoia noastră
neistovită de spectacol, simetrii
şi întoarcere, mă trezesc la lumea din jur.)

Chiar şi în cea mai bogată, mai debordantă amploare a sensului şi a versului, e aici ceva care nu-l poate dezice pe liberul naturalist Morandi, preocupat totuşi de idei austere, de aceste anotimpuri. Oricum trebuie să fi fost o mîngîiere să fi simţit alături de el o forţă prielnică, chiar dacă se deosebea de a lui; deoarece potenţa fanteziei bacchelliene este apropiată de marea Emilie „de jos", de la cîmpie, în vreme de Morandi, sărac şi profund, este un bolognez, ca să spun aşa, „de sus", din Apenini. Dar Bacchelli se apropie, pe undeva, de temperatura morandiană, cînd trece la anumite învăţături morale extrase cu greu, dar cu eficienţă, din bogata sa experienţă.

Il nostro valore dipende dalla stima che sappiam dare
alle esistenze altre. Il destino non è
delle canaglie senza scrupoli, né dei professori d'energia,
la guerra è tutt'altro che le manovre, e la vita
non s'impara nella storia. Son poche le vocazioni,
frequenti le abitudini. Occore guardarsi
da complicità troppo azzardate o troppo previste col destino.
Certe necessità non van cercate, ma sofferte,
sostenute e riscattate.

(Valoarea noastră depinde de stima ce o ştim purta
existenţelor altora. Destinul nu e
al canaliilor fără scrupule, nici al profesorilor de energie,
războiul e cu totul altceva decît manevrele, şi viaţa

nu se învață din istorie. Sînt puține vocațiile,
frecvente obișnuințele. Trebuie să te aperi
de complicități prea hazardate și prea prevăzute
de soartă.
Unele nevoi nu sînt căutate, ci trăite,
susținute și răscumpărate.)

Cu toate acestea, concordanțele cele mai secrete, chiar dacă e vorba de temperamente deosebite, cred că sînt cele cu poezia lui Campana. Cînd Morandi e mai bogat, cînd Campana e mai sobru (în momentele în care nu se lasă pradă, adică, maiestuoasei arcade gotice și baroce a romantismului său), iese la iveală convergența unor spirite paralele și severe în lupta cu munții Apenini: pămînt antiretoric prin excelență, străveche viață de munte, cu umilință italiană: „Falterona verde, negru și argint: tristețea solemnă a Falteronei..." Este lupta cu o natură „istorică", în care și trăsăturile cele mai sălbatice amintesc de un depărtat destin omenesc, bazat pe vechi nume: Castagno, Giogo di Falterona, Campigna, Grizzana. În imaginile poetului, există de obicei un plus de exuberanță, dar de îndată ce se exprimă iată peisajele sale concordînd cu cel mai scurt, mai reținut, dar nu mai puțin profund respiro din peisajele morandiene. Verde, prospețime, praf, crepuscul, culoare închisă sau culoare fierbinte de vară, sînt deopotrivă amestecate aici, și astfel, tocmai pe șaua acelui lanț arid de munți, se îndeplineau atunci muncile italienilor geniali și nerăsplătiți. Vor fi două destine profund divergente: Campana nu se va mai întoarce niciodată la aceste culmi din copilăria unei adevărat poet, Morandi abia a trasat cîteva jaloane pentru o muncă îndelungată. Dar mie nu-mi place să socotesc discordantă, între anii '13 și '14, această maturizare de spirite înalte: *Cîntece orfice*, *Poeme lirice*, pînzele estive ale lui Morandi. În toate trei este o muncă de „brazdă adîncă", străină de polemica înflăcărată ce se pornise în vremea aceea prin sălile de expoziții sau prin paginile revistei „Lacerba". Morandi, tînăr pe deplin con-

ştient de importanţa cunoaşterii, deşi tot pe atît de înclinat spre sedentarism, cunoaşte deja „Lacerba“ şi o consultă cu aviditate; dar este, deocamdată, absorbit de înalta obligaţie de a se inspira din natură. După cufundarea senzuală în natura miezului de vară, toamna aduce, poate, o remeditare mai severă, mai intelectuală. Dacă cunoscuta gravură reprezentînd lanţul apenin datează chiar de la sfîrşitul acelei vacanţe (deşi ar trebui să fie de la începutul ei), ea însemnează o întoarcere la Cézanne. Raimondi, cu o aderenţă care ne scuteşte de adăugiri, scrie despre asta: „Lumina, pitulată prin luminişurile Apeninilor, înălbeşte pămînturile verzi şi galbene, pe care se pare că le ghiceşti în gravură. Afectuoasă nelinişte, dar lucidă, a celui care alege părţile destinate să «intre» în compoziţie; crestele munţilor, coastele semănate, cîmpurile parcelate, drumurile înşiruite în potecuţele răsucite; şi copacii rari ca moţul de aţă care rămîne după un nasture care s-a rupt. Totul limpede, clar, îngrijit, precis ca într-o hartă... Ce ochi, la pictorul acesta de douăzeci şi trei de ani; şi ce mînă! El pare să simtă, şi să presimtă, că despre acest colţ de ţară, în faţa acestui masiv muntos va fi destinat să «exprime» un sentiment al naturii şi să-l reprezinte cu o extremă precizie, cu detaşare, parcă fără să simtă din această pricină nici un fel de tristeţe. O naraţiune de fapte (plastice), mai mult decît de sentimente; ca în unele pagini dense din *Roşu şi Negru*; dar fapte provocate de sentimente. În această precoce hotărîre şi claritate de idee, se vede trăsătura a ceea ce este figurativ la Morandi. Gestul lui, neaşteptat şi precaut, cu care pune mîna pe «adevăr», pentru a-l recunoaşte... Îşi încheie compoziţia acestei primitive Grizzana, sus, pe creasta munţilor, ca o toartă de coş, solidă, trainică, parcă de fier.“

Chiar şi la întoarcerea în oraş nu slăbeşte legătura cu peisajul. Morandi se plimbă prin regiunea Reno, cercetează din ochi coastele aproape despuiate de toamnă; şi, în contact cu colina

austeră, își regăsește ochiul rece, expeditiv, sever din primele sale luări de contact cu Cézanne. După atît de frumosul, dar puțin cam literalul cezannism de gravură, care probabil că l-a ajutat să se debaraseze de imediatul naturalism al miezului de vară, iată-l angajat într-o nouă luptă. Inspirația din Cézanne devine generică; și în loc să prezinte nesfîrșitul travaliu de analiză-sinteză fără de care cezannismul nu valorează mare lucru, aici trebuie să relevăm o violentă, voită sinteză: ca și cum orice porțiune din natură ar trebui să proslăvească, ostentativ, semnul voinței imprimate de ochiul privitorului. E un sentiment care, nu cu mult mai diferit, ci mai „barbar" și mai contopit cu materia, se găsește în unele peisaje, încă destul de puțin cunoscute, ale lui Morlotti de prin anii '42—44: o poveste italiană, adică, mai bine zis italiană din nord, sau, și mai bine zis, o poveste europeană. Trecerea poate fi dificilă, dar există. Firește, mă feresc să cred că opera lui Morandi are astăzi valoare numai datorită acestor anticipări; ea păstrează, de fapt, un admirabil echilibru între absența timpului și participarea la timp, și prin aceasta este, atît cît se poate spune despre lucrurile omenești, istoricește autosuficientă. Dar semnalarea acestor anticipații este necesară pentru că sînt verificabile, și devine aproape necesară pentru a da la iveală bogăția de germeni, modernitatea, adevărul prezenței (nu voi spune, dacă nu place, „actualitatea") lui Morandi; adesea considerat „clasic" *tout court*, cu toate echivocurile și inerțiile pe care cuvîntul acesta imoral le comportă acum în mod inevitabil. De ce să fie lipsite de germinanta lor bogăție aceste veri ale Italiei din anii '13—14? Pictura lui Morandi, atît de legată de pămînt, de creangă, de țărînă, și plasată într-o zonă aflată la o atît de fragilă echidistanță între materie, măsură și fantezie, este într-un fel mult mai puțin intelectuală decît cubismul, futurismul sau abstracționismul; dar, ca o continuitate a unei străvechi geografii (care, conștientă, devine numaidecît istorie străveche), constituie o as-

cunsă anticipație a unor evenimente care, de puțini ani, au căpătat limpezime și dimensiune. În această direcție, care nu putea fi urmată decît de oameni cu o pasionată conștiință intuitivă, Morandi a fost mai puțin stabil, dar nu mai puțin semnificativ, cînd va fi cunoscut și pentru aceste aspecte, decît Bonnard, decît Vuillard; tradiție profundă de umanitate, dar epuizată acum de prea multe generații de mare artă și de viață burgheză și, în sferă europeană, de însuși Monet, erou tîrziu al unui spațiu poate prea plin și vast acum, clocotitor și împrăștiat prin continentul nostru primejduit. Morandi, deși prea tînăr, chiar dacă era în măsură să conceapă aceste opere de tinerețe în același timp cu acei mari francezi bătrîni sau mai bătrîni decît el, „vine mai pe urmă" și este, față de timpul prezent, mai spontan (ceea ce nu spune și mai mare) tocmai pentru că impetuozitățile sale sînt bogate, dar și scurte și amare; în acest sens Morandi reprezintă deja o epocă amăgită și mai puțin sigură, un timp de dezbateri atît de furtunoase pe care el, prin temperament și prin conștiință, l-a ales ca să-i reprezinte și fața cealaltă, nevăzută: timpul discuției virile, al puternicei resemnări. Modernitatea sa se naște astfel, cu o nemijlocită autenticitate, din semnificația vieții lui; și din această pricină colinele pictate la Casalecchio, cu pînza lor simplă și dură, ar putea să reziste comparației, cu răsturnările — disperate dar nu aberante — pe care anarhicul Soutine le va înregistra, seismograf al Europei, pe povîrnișurile pirenaice din Céret.

Probabil că pe la sfîrșitul lui '13 și, desigur, în prima jumătate a lui '14, Morandi, după niște contacte anterioare mai mult sau mai puțin directe (își amintește că a asistat, împreună cu Licini, la o serată futuristă la Modena, de altfel nu prea documentată, la care ar fi vorbit Marinetti și Russolo), intră într-adevăr în contact cu mișcarea futuristă. Ar fi zadarnic să scoatem la iveală cît au contribuit la această destul de intensă parti-

cipare a sa la viața artistică (3 expoziții în cîteva luni este un lucru cu adevărat excepțional pentru temperamentul lui), cît au contribuit, deci, colegii săi pictori, prietenii acelei unice, scurte, dar efective „camaraderii" pe care el a acceptat-o în viața sa. Mărturie sigură este scrisoarea din 31 martie 1913, semnată și de Mario Bacchelli și de Licini, unde se cer lămuriri despre expoziția futuristă liberă (cea a lui Sprovieri de la Roma) despre care aflaseră, din invitația lui Pratella de a participa la ea; acesta era în legătură cu Morandi, prin Vespignani, de cîțiva ani. Din ea se înțelege că tinerii pictori primiseră deja cărți de la Boccioni (căruia i se adresează) și de la Marinetii; cărți primite poate în timpul zilelor futuriste de la Bologna, din ianuarie; sau trimise după aceea. Ce cărți erau este ușor de verificat din periodicele vremii (mai ales din „Lacerba"): probabil *I Manifesti del Futurismo*, *Pittura e Scultura Futuriste (Manifestele Futurismului, Pictură și Sculptură Futuriste)*, de Boccioni, *Catalogo dell'Esposizione Futurista di Firenze*, *Cubismo e oltre (Catalog al Expoziției Futuriste de la Florența, Cubism mai departe)* de Soffici; pentru că cealaltă carte, *Cubismo e Futurismo (Cubism și Futurism)* apăruse abia după cîteva zile de la data menționată. În orice caz era floarea culturală a alianței dintre Milano și Florența, care aproape doi ani în șir a strîns într-un nod de foc cele mai bune forțe ale avangardei artistice italiene.

Nici Morandi nu a rămas străin de suflul acela. Pentru artă, atît în ceea ce privește activitatea cît și în ceea ce privește critica, Florența însemna Soffici: adică, după o cunoaștere prelungită a avangardei franceze, posibilitatea unei relații atente, iluminate, sobre cu Parisul. Acum, după ce renegase îndelung obositorul futurism milanez, tocmai pentru că era prea încărcat cu entuziasme și cu zgură de origine romantică, simbolistă, divizionistă, Florența acceptase întîlnirea cu acești oameni într-un anumit fel provinciali și cam corupți, dar activi, înflăcărați, intuitivi, neobo-

siți. Anii '12 și '13 văzuseră o rapidă și aproape implacabilă maturizare de gîndire și de opere, mai ales la Boccioni; și, deși nu în aceeași măsură pentru aspectul teoretic, la Carrà și la alții. Echipa aceea care părea să fie alcătuită din improvizatori, genii închipuite, scrîntiți, reclamagii paiațe, se arăta în stare să se opună chiar și cubismului și abstracționismului care se năștea. Efortul cel mai mare a fost cel depus de Boccioni. Pictor, sculptor, teoretician, agitator, „profesor de energie", el se așază, cu calitățile sale excepționale și cu defectele lui spectaculoase, la jumătatea drumului, ca să spunem așa, dintre De Sanctis și Mussolini. Erou italian tîrît, mult prea repede, de revărsarea retoricii naționaliste (dar plătind pentru asta cu viața), a fost în acea vreme, totuși, cel care a izbutit să perfecționeze cu mare greutate o teorie care nu s-a aservit nimănui, care a avut consecințe în lume, și care a putut să absoarbă personal și să introducă în operă unele noțiuni clar bergsoniene și unele concepte preocupate de a patra dimensiune. Nu era de glumit cu un om, cu niște oameni ca aceia, nici pe planul muncii, nici pe cel al ideilor.

După puțin timp, Soffici trebuise să admită, cînd începea acum primele sale *scomposizioni* (descompuneri) și acordînd un precaut dar optimist gir muncii efectuate în '12, mai ales de futuriști: „Ultima posibilitate constă în eliberarea completă, absolută, chiar și de cele mai vagi tendințe de arhaism, de ceea ce a fost mare, dar în raport cu măreția altor timpuri — pericol de care cubismul n-a știut niciodată să scape; în dobîndirea unei măreții noi, cu mijloace noi; în adoptarea formelor la spiritul de modernitate care vrea să se încarneze în ele." (E tulburător să te gîndești astăzi că tocmai Soffici era cel care scria aceste cuvinte.) „Pornind de la cele trei puncte indicate mai înainte, unii dintre pictorii grupului futurist au făcut cercetări în acest sens, și rezultatele obținute de ei ar putea chiar să dea speranța că mișcarea cubistă, de esență, cum am spus, italiană, trebuie să găsească

în Italia propria sa dezvoltare, logică, deplină și fecundă." La aceste acceptări (sobre, pentru că veneau după o lungă perioadă de ostilitate și neîncredere) s-au adăugat, după expoziția romană, observațiile acute și mai mult decît pozitive ale lui Longhi, un critic, în sfîrșit, „familiarizat cu meseria". Cu intuiția sa de *purovisibilista* pătrunzător și genial, înțelegea, mai ales în opera lui Boccioni, posibilitatea unui stil dinamic în funcție de o animație liniară în descompunerea cubistă; vedea forța „masei în funcție de linie" și încheia vorbind de o capacitate și de o posibilitate „lirico-picturală de a exprima mișcarea" în arta futuristă. Este impresionantă fervoarea lui Longhi în perioada aceea, cum reiese dintr-o scrisoare adresată lui Boccioni, care-i trimitea laude și mulțumiri pentru articolul din „La Voce" din 10 aprilie: „Laudele pe care le aduceți articolului meu în legătură cu claritatea și cu utilitatea sa pentru a înlesni înțelegerea, vorbind din punct de vedere pictural, sînt într-adevăr singurele pe care un critic și le poate dori cînd nu vrea să-și reducă datoria la o simplă verificare a valorilor artistice." Și mai departe: „Vă asigur, scumpe prietene, că dacă împrejurări triste și stupide nu m-ar împiedica materialmente, m-aș lansa fără ezitare pe această cale pe care m-aș găsi desigur mai adesea alături de dumneavoastră; firește, pentru a vă susține în luptele dumneavoastră geniale." Este de reținut postscriptumul: „Chiar și prietenul meu Cecchi (prieten după ce a apărut articolul meu) este convins de prea puțina importanță dată dinamismului în revista « Marzocco »". Deci Longhi îl atrăsese după sine, cu entuziasmul său, chiar și pe inteligentul, dar atît de prudentul Cecchi; un semn indirect, dar deosebit de semnificativ, al puterii de acțiune a lui Umberto Boccioni. Un asemenea entuziasm avea să-l ajute pe Longhi, în anul următor, adică în anul în care și Morandi s-a apropiat de futurism, să conceapă *La sculptura futurista di Boccioni (Sculptura futuristă a lui Boccioni)*, o carte despre care nu este cazul să vorbim aici pentru că iese din

cursul cronologic al subiectului meu (cînd a putut s-o citească, Morandi ieșea deja din faza lui de apropiere de „futurismul cubist", dacă am vrea să-l denumim astfel); dar nu voi uita să amintesc că în momentul acela, în schimbul reciproc dintre Longhi și Boccioni, și alți oameni de geniu, păruse că pentru o clipă dispăruse contrastul dintre cultura academică și cultura militantă, dintre istoria artei și critica de artă, acea neînțelegere dintre artă și viață care, în ciuda multor afirmații filosofice contrarii, rămîne endemică după secole de civilizație italiană în declin. Înlocuind conceptul de „futurism", generos și generic totodată, cu cel de „dinamism," Longhi contribuise și el dînd concreteță și destinație specifică acelui vast și pasionat impuls, care de altfel l-a silit să declare: „Nu mă interesează istoria parcursă, ci mai degrabă istoria preventivă", și să afirme: „Țelul preocupărilor mele nu va fi critica, ci viața".

Din Expoziția lui Costanzi, adică după februarie '13 (eveniment esențial: participarea lui Soffici), puținii inteligenți au înțeles că arta futuristă ieșise din faza „marinettiană"; că nu mai era, deci, ușor să fie acuzată de literatură mai mult sau mai puțin provincială, și de anarhism confuz. Era, deși angajată și vie, o operație specific artistică; era vorba, declara Soffici, de adevărate „cercetări". Picturile lui Boccioni se numeau acum *Elasticitate*, *Antigrații*, *Materie*, ca să nu mai vorbim de sculpturile lui; de asemenea se numeau *La Galleria di Milano*, *Froze centrifughe*, *Ritmi d'oggetti (Galeria din Milano*, *Forțe centrifuge*, *Ritmuri de obiecte)* tablourile lui Carrà; *Sintesi pittorici della citta di Prato (Sinteze picturale ale orașului Prato)* și *Scomposizione dei piani di un lume (Descompunerea planurilor unei lumini)*, cele ale lui Soffici; *Geroglifo dinamico del Bal Tabarin (Hieroglifă dinamică a Balului Tabarin)*, cel al lui Severini. Iar în ceea ce-l privește pe Russolo, e cunoscut schematismul lui puțin cam greoi în urmărirea dificilelor transformări din perioada din urmă a mișcării; în vreme

ce Balla, din punct de vedere oficial, își păstrase încă o concepție destul de naiv cinematică despre mișcare: adică tocmai pe aceea de care fulminanta maturizare a lui Boccioni se îndepărtase pentru a aprofunda, odată cu opera, gîndurile sale asupra principiului simultaneității, al întrepătrunderii planurilor și, mai matur decît oricare altul, și după indicația esențială a lui Longhi, al continuității dinamismului: „Dinamismul în pictură și în sculptură este deci un concept exclusiv al realității plastice. Este exponentul unei sensibilități care concepe lumea ca o succesiune infinită a unei varietăți în evoluție. Interpretînd modalitatea acestei evoluții, care este viața însăși, noi, futuriștii, am izbutit să creăm forma tip, forma formelor, continuitatea!" Lăsînd la o parte culminarea escatologică, cu nuanță de miracol a discursului, este evidentă îndîrjita seriozitate, forța de priză a intelectualismului boccionian; multe alte pasaje din cartea sa (care, apărută în martie 1914, ajunsese poate la tinerii bolognezi cînd i-au scris lui Boccioni) o dovedesc. Chiar și un recent, pasionat și pătrunzător exeget al evoluției lui Boccioni, Maurizio Calvesi, a subliniat din nou, în mod just, această fază a operei și a gîndirii sale: „Este concluzia experienței sale futuriste, și calitativ reprezintă momentul său cel mai prețios, de cea mai controlată conștiință formală".

Nu surprinde deci că un tînăr cu sentimente moderne, și de calitatea lui Morandi, deși simțind departe de temperamentul său mișcarea neobișnuită a acelor „cercetări", adică dinamismul, cu toate implicațiile sale, nu se simțea străin de acel angajament, de acea sinceră foame de noutate și de măreție, și cerea, împreună cu tinerii săi prieteni, lămuriri pentru a participa la acea „expoziție futuristă liberă" de la Roma, în care mișcare a dovedit concret că a știut să adune în jurul stindardului său mulți artiști italieni și străini, printre care, în afară de Morandi și Mario Bacchelli (Licini nu a trimis nimic), Arturo Martini și Defiori, Rosai și Gino Rossi, Sironi

și Arhipenko; apoi ruși, englezi, belgieni, americani. Adeziunea esențialmente morală a lui Morandi nu face ca substanța artei sale, care n-a fost niciodată și cituși de puțin specific cubistă, să rămînă radical străină de formulările și de caracteristicile specific futuriste.

Lucrul acesta îl intuise foarte limpede și foarte repede un priceput cronicar de artă, Ascanio Forti, cînd, în paginile ziarului „Carlino", a scris despre expoziția celor cinci artiști tineri de la Hotel Baglioni din Bologna, din 21 și 22 martie 1914: „Trei sferturi bune din publicul care a văzut cele 50 de lucrări expuse ieri în sala de jos de la Baglioni, ale sculptorului Pozzati și ale pictorilor O. Licini, G. Morandi, Vespignani și Bacchelli, au decretat scurt: Este o expoziție futuristă... În realitate este însă vorba despre o expoziție a unor tineri artiști... care nu se tem nici măcar de futurism, și nu se tem să-i exprime cu hotărîre unele postulate." În același ziar, de altfel, anunțurile vorbiseră despre „o expoziție de pictură și de sculptură pură a unor tineri artiști de avangardă", și altă dată despre „Secesioniștii de la Baglioni". Conceptul de „pictură pură" fusese lămurit de Soffici cam cu un an în urmă, și cel de „secesiune" privea în general orice atitudine modernă, *grosso modo* antiveristă: calificări, oricum, cu totul deosebite de futurism. Cît despre Morandi să ne amintim că era unicul dintre tovarășii săi care participa la Secesiunea Romană, ce se deschisese aproape în același timp;
3 cu acel singur *Peisaj* cu zăpadă, despre care s-a mai spus și care, în catalog e indicat modest (în mijlocul înfloritoarei, senzualei picturi a „secesioniștilor" bolognezi) ca *Studio (Studiu)*. La Bologna, în schimb, Forti descrie astfel prezența sa: „Giorgio Morandi are totuși treisprezece pînze: un peisaj ciudat care alunecă de la verdele intens pînă la albul cenușiu cu o urmă slabă de roșu / Aproape sigur *Peisajul* Jucker din '13 /; patru desene în creion. Și în sfîrșit o întreagă suită de desene și de studii pentru a ajunge la
13 o armonie de griuri luminoase. Subiectul? Este

evident: Obiecte de sticlă care se întrepătrund în penumbră." Ceva mai înainte făcuse aluzie la „portretul întunecat al lui G. Morandi". Pare să fi fost cel despre care se păstrează o frumoasă amintire în scrierea lui Bacchelli din '18: „Este o semifigură de fetiță, o figură aproape plată, cu o expresie absentă și obosită, cu un fetru negru pe cap. Indicațiile psihologice sînt foarte șterse, culoarea este de o severă sărăcie, care slujește să pună în valoare umbrele dure. Acestea constituie fața. Nu este vorba de nici o caricaturizare, nu apare nici o accentuare. S-ar spune — o operă naturalistă, la prima vedere. Și totuși denotă cea mai cutezătoare și mai exclusivă artă, și contribuie pe deplin la liniile arhitectonice ale figurii și la voința, atît de energică, încît dă ființă liniei tîmplei, umbrită greoi și reliefată dur, ceea ce este, s-ar spune, cheia, motivul." Se întrevede, chiar de pe acum, sensul sever, particular, „exclusiv" în care a pornit arta lui Morandi! De la Morandi știu că erau prezente *Peisajul* Jesi din '13 și măcar cîteva naturi moarte („obiecte de sticlă în penumbră") nu prea deosebite de precara tendință spre futurism din *Natura moartă* Scheiwiller, din '12.

Cît privește reacțiile publicului față de prezența lui Morandi în expoziția aceea nu știu să fi existat și altele. Consemnarea lui Forti (semna Ask) a rămas unică. Probabil că pictura lui Morandi, mai mult decît să provoace dezaprobare, i-a lăsat cu totul străini și indiferenți pe vizitatorii bolognezi. Probabil că nu izbuteau nici măcar să bănuiască, obișnuiți cu mult mai abordabilele expoziții ale Asociației Francesco Francia, că în pînzele acelea putea să fie pictură, ba chiar pictură mare; probabil că lucruile s-au petrecut „ca și cum acele picturi nici măcar nu ar fi fost văzute". Ceea ce făcea Morandi era, de fapt, „pictură pură" în sensul cel mai bun al cuvîntului: un lucru foarte departe de obișnuințele publicului italian — chiar și cult, buimăcit de verism și de simbolismul floral; și foarte înclinat să creadă că toate acestea erau puse în

discuție de violența revoluționară a futuriștilor, și nu de o atît de radicală, dar tăcută și dificilă reformă cum era cea morandiană. Morandi trebuie să fi subscris din toată inima, în adîncul său, la anumite idei ale lui Soffici: „Prin pictura pură se înțelege deci interpretarea formelor într-un scop dezinteresat, un scop al formelor, deci considerate nu ca elemente concurente la organizarea unui organism pictural care să exprime sau să evoce ceva dincolo sau în afară de ele, ci ca realitate care să aibă în sine, și numai în sine, rațiunea și armonia lor..." „Este aici un instinct pictural care face ca lumea să fie văzută ca o țesătură de tonuri, de mase și de valori distribuite în mod ritmic; conceptul de pictură este exaltarea și disciplinarea acestui instinct." „Cine nu cere de la un tablou, mai înainte de orice, această răsplată a ochiului sau a intelectului, printr-un arabesc armonios, sau nu e sensibil la puterea lui emotivă, sau așteaptă de la pictură ceea ce o altă artă sau alte arte i-ar putea da într-un mod cu mult mai deplin." Nu este vorba, de fapt, decît despre o echilibrată și inteligentă interpretare (echilibrată pentru că nu împiedica pictura să dea anumite lucruri, ci o socotea doar mai puțin aptă decît alte arte) a vechii afirmații a lui Maurice Denis. Poate că Morandi ar fi putut fi ușor respins, pe de o parte de acea „exaltare" și, pe de alta, de acel „arabesc armonios": aluzii, într-un fel, la un abandon sentimental, și în alt fel la ideea decorativă de *art pour art*, pe care nu le-a iubit niciodată. El a fost, de fapt, aproape întru totul înclinat să ajungă la împlinirea unei „picturi pure" care să fie, indirect dar tenace, legată de viață ca „pretext necesar"; tovarăș, în acest sens, în conceperea artei, cu unii artiști totuși foarte deosebiți de el, ca Matisse sau Utrillo. Cuvîntul „arabesc", pe de altă parte, ca și acela de „hieroglifă" (destul de uzitate în acea vreme) trebuie să-i fi trezit în suflet repulsia sa instinctivă față de „podoabă", de lenea contemplativă musulmană; precum, de altfel, și de
 stilismele din perioadele de timp îndepărtate și

de nerecuperat. Puțini au posedat ca el acel „instinct pictural care face ca lumea să fie văzută ca o țesătură de tonuri, de mase și de valori ritmic distribuite"; dar deopotrivă de profundă, chiar dacă nu a mărturisit-o în cuvinte, este în el și convingerea (atît de profundă încît ar putea să rămînă, din această princină, nemărturisită) că „pictura pură" nu are menirea să se adreseze unor lumi superumane din punct de vedere spiritual, ci că este întru totul menită zilelor scurte și de neuitat ale vieții noastre, înlăuntrul cărora este, de fapt, cea mai aleasă poezie; e de ajuns să știi s-o vezi.

Omul Morandi și pictorul Morandi, repetăm, se completează perfect; amîndoi reafirmă cotidian, în viață și în artă, sentimentul unei limite spontan acceptate, sentimentul profunzimii, fericirii și tristeții acestei limite. El este, în acest sens, un pictor cu desăvîrșire modern; și, dacă prin artă, el a adus la lumină mai adevărată o lume, nu numai poetică, ci și de sentimente și de condiții sociale, care în aparență nu pare să fie cea mai în acord cu actuala fuziune, aceasta nu înseamnă că lumea aceasta este exclusă din dialectica vie a lucrurilor. Deoarece, cînd se dă expresie unei realități de viață autentică, cu stăruința și perfecțiunea cu care Morandi a adus în artă realitatea sa, fiți siguri că, în vreme ce mă citiți, o „condiție Morandi", transmigrată și transformată în cine știe ce forme, idei, reacții, aprehensiuni, fenomene, persistă și va persista în lume. Poate că este o condiție „mic burgheză", de ce să ascundem asta? Dar ce consecințe a avut polemica anti mic-burgheză, atît de debordantă, în jurul acelui an 1910? Două războaie mondiale, un naționalism nebunesc, un marxism frenetic, un capitalism involut și tiranic nu demonstrează că civilizația nu a știut să se ridice, cu seriozitate, peste condiția de limită? Morandi, atît de tenace individual, datorează mult din măreția sa faptului că a făcut să coincidă forme pure, tonuri perfecte, delicate, echilibruri luminoase, cu esența cea mai rafinată, cu straturile morale cele mai

durabile ale unei mici-burghezii antiretrograde care a fost (mai este, oare?) lanțul cel mai sigur al vieții italiene. Morandi a rămas mai singur tocmai atunci cînd, în vreme ce acel ideal se destrăma la aproape toți primii săi tovarăși de drum, el a simțit că n-avea să-l trădeze niciodată. Un „pretext", desigur, acele obiecte mărunte, acele flori umile, acele peisaje modeste, acele figuri rare și imobile; dar „necesar" pentru unul care, cu orice scrutare a propriei persoane, nu poate, în nici un chip, să se lipsească de el. Tihnele lungi, prăbușirile mute, seninătatea și tristețea unei vieți curajoase și modeste, unde ar fi putut să se oglindească mai bine, pentru a rămîne adevărate, decît în această lume care nu dezamăgește, care așteaptă cu credință în fiecare zi în care-ți deschizi ochii la lumină? Morandi n-a putut niciodată să lipsească, și n-a lipsit, de la întîlnire.

În aceasta constă, cred eu, motivul cel mai profund al despărțirii, al îndepărtării lui Morandi de poetica și de practica abstracționismului. Nu a fost vorba de o incapacitate de înțelegere, ci de simțămîntul că toate convingerile sentimentale (pentru el obscure și pasionale) sau intelectuale (pentru el intelectualizante) care au dat naștere abstracționismului erau incongruente cu străvechea, concreta, sobra modalitate și idee de viață, care și acum mai trăia în oamenii cei mai aleși din lumea de unde venea el, de care n-ar fi putut să se îndepărteze niciodată. Va fi întotdeauna pentru el o imposibilitate să-și pună veșmînt străin; și pentru noi, italienii, veche dar nu și stinsă stirpe umană, a fost foarte important că un om atît de înzestrat în ceea ce privește arta a mai rămas încă prezent să ne califice într-o situație nu străină de cea mai modernă tendință, dar în același timp evident deosebită și distinctă față de ea. A-i cere altceva e ca și cum a-i cere lui Manzoni implacabilitatea lui Stendhal sau actualitatea lui Balzac; sau lui Leopardi magia lui Coleridge, sau violenta efuziune a lui Shelley.

 Și totuși Manzoni și Leopardi, mai mult sau mai

puţin populari, cum vor fi ei, au rămas foarte vii în istoria sentimentelor moderne din Europa. Astfel, cu tot respectul pe care-l putem avea pentru tendinţele abstracţioniste născute din sensul futurismului italian, de la Balla la Prampolini (pentru a nu mai vorbi despre al doilea val abstracţionist, care a avut o altă istorie), ele se află faţă de marele abstracţionism nordico-slav cam în aceeaşi relaţie în care ar putea să stea poezia lui Berchet faţă de cea a marilor romantici europeni. Cu toată actualitatea sa nu l-am schimba niciodată cu Berchet pe Manzoni, şi cu atît mai puţin pe Leopardi. După cum poezia lui Berchet, mai actuală atunci, în aparenţă, decît cea a marilor săi conaţionali, transpunea, în elemente exterioare, deşi foarte răsunătoare, profunzimile marelui romantism european, tot aşa, în comparaţie cu rigoarea implacabilă a lui Mondrian, cu fantezia celor mai buni ani ai lui Kandinsky, cu misteriosul şi emblematicul ascetism al lui Malevitch, pentru a nu mai vorbi despre magicele săgetări ale lui Klee către abstracţionism, „abstracţiunile“ lui Balla, Prampolini, Magnelli sună, dacă nu pueril, desigur incurabil decorativ; aşa e soarta, mai mult sau mai puţin nobilă, a oricărui abstracţionism „latin“, înlănţuit, încă de la origini, într-un soi de hedonism ca în faimoasa frază a lui Denis. Şi la primii noştri abstracţionişti se poate vedea, dacă nu hedonism, măcar ingenuitate; într-atît încît ar putea fi comparaţi, cel mult, cu Kupka, sau puşi să înveselească cele mai infantile tendinţe ale optimismului critic american, sau european modernist. Chiar şi mai tîrziu, prin culorile pure ale lui Soldati, fericirea va fi mereu de scurtă durată.

Morandi, prea departe, prin natura sa, de aprofundarea raporturilor (pe care, de altfel, toată cultura latină, inclusiv cea din Franţa, nu le-a aprofundat) cu cel mai mare abstracţionism care se năştea, era prea atavic încredinţat de limitele profunde şi iubite ale civilizaţiei pe care o moştenea în mod spontan pentru a nu vedea

cît de slabă era speranța care licărea în acel „curcubeiaș" despre care Balla scria familiei din Germania, în 1912, și pe care, însă, se ferea foarte mult să-l expună (atît de sigur este că mai întîi l-a considerat o încercare de îndeminare) spre sfîrșitul lui '13, bunăoară, la expoziția de la Rotterdam din mai-iunie; unde mai trimitea, totuși, amuzanta trăznaie în stil *liberty* care era tabloul *Guinzaglio in motto (Lănțișor în mișcare)* sau niște *Ritmi dell'archetto (Ritmuri de arcuș)*. Sînt tablouri pictate, de fapt, după acel principiu de figurație dinamică cu care, copii fiind, ne distram făcînd cu degetul gros să se desfășoare cu rapiditate acele mici filme de hîrtie împăturită ca o cărticică. Lucruri ce nu trebuiau puse alături, mi se pare, de genialele intuiții acide ale lui Boccioni sau chiar ale lui Carrà, din anii 1911—1914. Dacă vrem să vedem lucrurile fără graba reevaluărilor dictate de o actualitate acum depășită, va trebui neapărat să admitem că Boccioni și Carrà erau cu mult înaintea lui Balla: începînd cu titlurile *Dimensioni astratte (Dimensiuni abstracte)*, *Forze centrifughe (Forțe centrifuge)*, *Ritmi d'oggetti (Ritmuri de obiecte)*, toate dintre anii '12—'13 și terminînd cu operele, mult prea angajate în pictură și într-o ideologie acceptabilă pentru niște oameni cu minte și cu suflet de italieni. „Abstracțiunile" pe care Balla, evident remorcat de cei doi oameni care conduc futurismul (Boccioni și Carrà, Carrà și Boccioni, nu se va repeta niciodată îndeajuns), le-a expus mai tîrziu, sînt aproape toate din anii '13—15, care, de altfel, chiar și cu caracterul destul de mecanic și decorativ, după părerea mea, sînt poate cele mai bune din arta sa. Aceasta se poate vedea din gravură, și pentru că mici falsuri filologice se răspîndesc în favoarea lui Balla; ca, de exemplu, acela de a data 1912, chiar și la ultima Bienală acea *Velocità automobile (Viteză automobilă)*, care apare în schimb, cu anul exact, 1913 și cu titlul de *Velocità astratta (Viteză abstractă)* în neîndoielnica lucrare a lui Boccioni.
59 Discuția aceasta nu este o digresiune: a-i apăra

pe Carrà şi pe Boccioni în faţa lui Balla (sau Prampolini, sau Magnelli, sau Soldati) însemnează a-l apăra şi pe Morandi. El nu a simţit, faţă de ceilalţi doi, şi din cauză că a ajuns mai tîrziu şi mai puţin compromis de o precară educaţie juvenilă, nevoia unei revolte violente împotriva trecutului; dar a împărtăşit cu Carrà şi cu Boccioni, în anii aceia, seriozitatea angajamentului moral şi vital, şi deosebirea evidentă, aş fi gata să spun, de specie umană, de acei Balla şi Soldati, etcaetera pe care, în sensul cel mai bun şi neofensator al cuvîntului, i-aş numi mai degrabă „italieni în vacanţă". În ceea ce mă priveşte rămîn interesat de artiştii care, prin revoluţie sau prin reformă, printr-o profunzime de înzestrare umană, au „plătit", fără evaziune, dezavantajata, anevoioasa noastră condiţie italiană.

Portretul acela, din păcate pierdut, care apare la Expoziţia Baglioni, era, îmi spune Morandi, al unei surori; şi ceea ce ne rămîne, cuvintele adică, ale unui artist ca Bacchelli, apare elocvent la sfîrşitul discursului care, cu teama de a comite o indiscreţie, se încearcă aici. Recunoscînd că este tabloul „celei mai îndrăzneţe şi mai exclusive arte picturale", Bacchelli mai spune: „Este o semifigură de fetiţă, o figură aproape plată, cu o expresie absentă şi obosită, cu un fetru negru pe cap. Indicaţiile psihologice sînt foarte şterse, culoarea este de o severă sărăcie..." „Obosit", „sever", „sărac", portretul acela trebuise să povestească, aş zice mai degrabă să reprezinte, fără ostentaţie poate pentru că o făcea inconştient, povestea umilă, dar de o dură demnitate, răbdătoare, măreaţă în modestia ei, a unei familii; şi, prin familia aceea, a unei întregi condiţii sociale şi umane. Pe mine mă impresionează (bărbăteşte, sper), amintirea indirectă a acelui „fetru negru"; există în el mult mai multă profunzime „existenţială" decît multe elucubraţii despre condiţia umană, goale şi căutate. Şi tot aşa, dar în alt plan, aproape că nu mai contează faptul că eu aş putea reconfirma că mi se pare mult mai consolant pentru viaţă, mult mai

incitant la rezistență, la demnitate, tristețea acelui „fetru negru", decît iluzoriile și anemicele speranțe conținute de „curcubeiașul" acela, exercițiu precoce al lui Balla. De la acea condiție plătită zi de zi, Morandi a extras sensul cel mai uman al picturii sale; și acceptarea, reverența aproape mută care vin acum din partea bogăției, a frumuseții, a puterii lumești, nu este numai, pentru cine are măcar o picătură de sentiment, reverența făcută unei mode în artă, unui artist perfect, ci și, vreau să cred, „pretextului necesar" pentru arta sa, pentru ceea ce-l hrănește de o jumătate de secol; omagiu, chiar dacă e de moment și poate inconștient, adus unui mod, unei concepții de viață.

Atunci era poate imposibil să vezi toate astea în pînzele lui Morandi. La Secesiunea Romană, Torrefranca, cel care l-a înțeles totuși foarte bine pe Matisse, nu l-a „văzut" pe Morandi. De altfel nu era ușor, după o singură pictură (tablourile lui Matisse, în schimb, erau mai multe), să se orienteze în mod corect. Pe de altă parte Morandi, cu acel *Studiu* de zăpadă, se arată, fără a fi avut vreo noțiune directă în acest sens demn de marele francez; și tocmai această ocazie ne dă o confirmare concretă a forței lui Morandi ca personalitate. El a văzut, și desigur a admirat, expoziția aceea în care operele lui Cézanne erau o duzină, iar cele ale lui Matisse vreo treizeci; și totuși această întîlnire directă nu provoacă nici o schimbare apreciabilă în munca pictorului nostru, tocmai pentru că ea era orientată atît de solid, de personal, încît și o experiență directă atît de neobișnuită și de emoționantă trebuie să-i fi slujit doar ca o importantă confirmare. Chiar și în împrejurarea confuză și destul de oscilantă care trebuie să fi fost Expoziția de pictură liberă futuristă de la Sprovieri, la care trimite o *Natura morta di vetri (Natură moartă cu sticle)* și un *Disegno di natura morta (Desen cu natură moartă)*
61 (executat pe spatele unei pînze în ulei ștearsă),

apare desigur cu trăsături inconfundabile, deși în acele luni Morandi era mai puțin străin de munca futuriștilor, și atît de rezervat încît părea de neînțeles. Dar un lucru neobișnuit care a ieșit la iveală după publicarea *Arhivelor Futurismului* a fost că primul admirator public al picturii lui Morandi a fost Marinetti. Poate că totul se datorează prieteniei sale cu Pratella, sau înclinației sale spre propagandă; cert este însă că într-o scrisoare din 14 aprilie 1914, Marinetti scria: „Dragul meu Pratella, alegerea ta a fost excepțională. Te rog să le scrii lui Morandi și lui Bacchelli că tablourile lor au fost foarte bine expuse pe pereții Galeriei. Expoziția Liberă Futuristă a fost inaugurată ieri de mine cu o conferință în care am vorbit și de Morandi și Bachelli." Chiar dacă nu este cazul să ne încredem în entuziasmul lui Marinetti, mereu înclinat spre un prozelitism uneori aproape doar numeric, în ceea ce privește critica discursul acela a însemnat, cu toate acestea, recunoașterea unei prezențe ce nu putea să fie neglijată; și a fost ciudata consacrare a unei voințe de a nu se înstrăina, a unui climat de relativă încredere, excepționale la Morandi. În schimb trebuie să așteptăm pînă în '19 ca să-l vedem expunînd din nou.

Desigur, de la zgomotoasele manifestări futuriste, trebuie să fi ajuns pînă la Morandi, să-i fi atins ușor limitele tăcerii sale, ceva ca un murmur vesel și prietenos. În ianuarie fusese prezent la incredibila serată de la Bologna: la Teatro del Corso, cînd a fost prezentată *Elettricità* de Marinetti. Trebuie să fi asistat cu un nelimitat amuzament la ciudata situație în care s-a aflat prietenul său Pratella (ne-a reamintit-o Bacchelli, acum cîțiva ani: „... serata de scandal de la teatrul Corso, cînd cineva din public, furios pe grupul marinettian, a strigat cu voce puternică și disperată: — Numai voi l-ați distrus pe Pratella! — și Balilla, în vacarmul acela, făcea din cap semn că nu, cu o senină și calmă încăpățînare"); să fi auzit vocea puternică a lui Carrà scandînd pe străzile din centru, la lansarea celor mai trăznite

manifeste, tot felul de imprecații ciudate; să fi cunoscut entuziasmele lui Marinetti și impasibila eleganță a lui Boccioni. Ceva mai tîrziu, în compania fraților Bacchelli, s-a dus pînă la Lugo ca să asiste la audiția privată a dramei futuriste *L'aviatore Dro, melodramma futuristico (Aviatorul Dro, melodramă futuristă)*, de Pratella, cuprins cu totul de pasiunea de a descărca pe claviatura unui pian „violența și originalitatea" „stărilor sale sufletești". Chiar înainte de Bacchelli, Longhi dăduse, de altfel, o imagine strălucită a temperaturii acelor întîlniri: « Am înțeles, după cum mi se pare, că Morandi se retrăgea în defensivă oricînd vedea chiar și cea mai mică dovadă de elocvență, de umflare, de agitație, de retorică și de violență fizică, de forță, de titanism, de gașcă *(capaneico)* și alte asemenea lucruri. Poate pentru că întrevedea în ele, pînă la urmă, consecințele. Morandi reținut, dar niciodată mai crud decît atunci cînd îi vin pe buze cîteva versuri toscane care-l preamăresc pe un bătrîn sculptor: „*Picchia e ripicchia la pietra puttana | Vedi come si scaglia ed isfavilla*" („*Ciopleşte şi tot ciopleşte tîrfa de piatră | Uite-o cum sar ţăndări din ea şi străluceşte*") etc. Le-a reținut pentru forța lor de batjocură, Iată, pare să spună, unde poate să ducă o anumită Italie retorica energiei, supraomul artizanatului renascentist. Aceeași indignare, același rîs pentru orice « primitivism » rău înțeles, care circula totuși printre « stările sufletești » ale futurismului neghiob; așa cum, de exemplu, într-o seară, în fața unui apus de foc ce se desfășura în spatele inumanei cupole Colamarini, dincolo de Porta Galliera, un muzician din grup, dorind să dea o sugestie binevoitoare pictorilor care erau cu el, a exclamat: — E de încercat o interpretare a subiectului pe un fond de aur. — Oprindu-se cu mîna în sus și cu țigara încremenită între degete, Morandi comentează imperturbabil: — Enorm! Cu toate acestea futuriștii aceia erau, dacă nu tovarăși de suflet, cel puțin oamenii care aveau energia fizică, neobrăzarea,
 poate (ceea ce lipsea cu totul rezervatului Mo-

randi), de a nu-i lăsa în pace și a nu le lăsa putere nelimitată unora ca Tito și Sartorio. În această privință toți erau de acord: milanezi, florentini, bolognezi, romagnoli. Nu era puțin și mi se pare cu adevărat de invidiat situația acelei culturi de minoritate, a acelor artiști de avangardă, sau doar moderni; de invidiat din punct de vedere moral, pentru că știau, în mod infailibil, împotriva cui să-și îndrepte armele. » Iată apoi, cuvintele lui Bacchelli (mărturiile acestor artiști de aproape aceeași vîrstă cu Morandi, ca Longhi și Bacchelli, mi se par prețioase): „Noi eram crescuți într-o educație comună, ascultînd cu cea mai mare sfințenie de un principiu de morală artistică. Era nesocotirea succesului, disprețul succesului facil, convingerea că a fi luați în rîs și neînțeleși era condiția și dovada istorică a oricărei arte noi și adevărate, necesar, fatal inaccesibilă și rău văzută de către « burghezi », « Filistini » și « academici », după terminologia revoluționarilor romantici." Și chiar dacă, după aceea, Bacchelli a tras concluzii parțial plauzibile, dar fără îndoială excesive, despre transformarea actuală a acelei condiții de luptă în academie și succes facil a unei „avangărzi" ce a urmat, trebuie să-l credem cînd afirmă: „Noi nutream acele convingeri cu cea mai onestă și pură intransigență care pe mine, fiu de oameni bogați, mă costa puțin și-mi dădea deliciosul orgoliu de a-i sfida pe cei vulgari, pe înapoiați, josnica și obtuza opinie publică... Cu totul altul era cazul pictorului care, împovărat cu trei surori, cu o mamă văduvă de tînără a unui vînzător de cînepă, om tot atît de harnic pe cît era și de cinstit, se găsea într-o situație familială dintre cele mai grele, și-n cea mai onorabilă și mai dureroasă penurie." Și iată scoase la lumină, în mod dureros, dar necesar, lucruri la care nu se gîndește nimeni, niciodată: raritatea călătoriilor lui Morandi, de exemplu. În 1914, dacă a vizitat Secesiunea Romană și Expoziția de la Sprovieri, a renunțat la Bienală, pentru că îi reveneau lui cheltuielile. Temperamentul lui statornic, meditativ, nu este înclinat

nici spre aventuri, nici spre călătorii; dar trebuie să admitem și că viața lui de om țintuit „pe loc" s-a numit și limitare acceptată, sacrificiu, și că el a trebuit să prefacă, așa cum se spune, sărăcia în virtute. Despre succese și vînzări nu putea fi vorba în acel moment. În ciuda citării favorabile a lui Marinetti și a includerii numelui său în recenzia despre Expoziția Liberă Futuristă („Lacerba", 1 iunie 1914), Morandi, ținîndu-se seama de calitățile artei sale și de îngrădirile caracterului său închis, nu putea să nu rămînă „în afara jocului". Expoziția romană fusese o ocazie foarte bună pentru întîlniri; dar putem fi siguri că Morandi nu a profitat de asta. Numai Depero a reușit să vîndă vreo șase tablouri: era pe vremea încăierărilor activistice ale „celui de-al doilea futurism".

Pierdute fiind, din păcate (cu excepția precedentei „sticlării" Scheiwiller, neexpusă în '14), acele naturi moarte cu sticle, care trebuie să fi fost tema preferată de lucru pînă în aprilie anul următor, și punctul său de maximă apropiere de futurism-cubism, iată acum lucrările din vară și din a doua călătorie la Grizzana. Se comisese atentatul de la Sarajevo, și în febrilul interval care precede marea conflagrație europeană Morandi pictează cîteva naturi moarte. Rămîn, aproape din același timp, o *Natură moartă*, trecută de scurtă vreme la Muzeul de Artă Modernă de la Paris, și cea din colecția Giovanardi, datată 14 iulie, adică cu puțin înainte ca Morandi să împlinească 24 de ani. Bacchelli, scriind acum în vederea restaurării valorilor, afirmă că „în naturi moarte avem poate cea mai mare indulgență față de teorii"; și lucrul acesta nu-i plăcea, pentru că în asemenea opere el vedea o negativă propensiune spre „deformări și descompuneri care, oricît de construite ar fi ele pe un fond de pictură solidă, rămîn ceea ce pot să fie asemenea practici". Dar în '14 Bacchelli nu gîndea, desigur, în acest mod, dacă *Poemi lirici (Poemele lirice)* deschid larg

calea unui bogat intelectualism liric, încît să amintească de cele mai încurcate soluții ale cubismului și futurismului. Cele care apoi nu i s-au mai părut decît niște exerciții necesare, trebuie să i se fi părut, mai întîi, operații ezoterice și fascinante; astfel încît pictorii și poeții în care să funcționeze, în afară de instinctul tineresc, și o capacitate mentală, să nu poată decît să extragă de aici un stimul pentru soluțiile cele mai alarmante, cele mai pătrunzătoare, cele mai bogate. Morandi, în ceea ce-l privea, nu putea să nu fie interesat de cubism; și de acea mișcare care (i-o spunea Soffici, încă o dată) reda „realul interpretat în materialitatea și gravitatea sa". Sau: „Ne imaginăm un sat, un cîmp, o casă, niște copaci și o colină. Pictorul cubist vede toate astea ca pe un ansamblu omogen, fix, corporal, așezat, stabil; și tocmai aceste calități intime ale realității vrea el să le redea". E ușor de imaginat atracția, la un antiexpansiv ca Morandi, pentru acest „cîntec închis", ermetic dar nu inuman. *Cubismo e futurismo (Cubism și futurism)* de Soffici, apărut în mai, era o reconfirmare a reproducerilor deja consultate, încă din 1911, în paginile din „La Voce". Morandi însă, om cu o aleasă inteligență, e prea sobru pentru a fi intelectualist. Însuși Bacchelli, atît de bănuitor prin '18 față de „acea metafizică mediocră pe care o vedem circulînd sub numele de cubism", admitea că „în naturile sale moarte nereușite, și chiar în cele în care preceptul de școală rămîne mai mort și mai abstract, ceea ce Morandi a afirmat în primul rînd este în orice caz un criteriu de puritate, adică de esențialitate." Ele, fără să demonstreze percepte de școală moarte și abstracte, răspund într-adevăr, unei picturi libere, puternice și înțelepte, cubismului și futurismului, de la care, totuși, împrumută unele trăsături. Pot fi evocați aici Picasso și Braque, este adevărat, dar nu în faza lor avansată și fermă de cubism „analitic" (căruia, prin natura sa Morandi nu-i iubea ambițiile obscur-mentale), ci, în faza proto cubistă, încă direct cezanniană, din 1909. Pentru

tînărul bolognez un plauzibil punct de atașare de cei doi maeștri era acea primă angajare a spațiului într-o sumară armonizare în care procesul intelectual se oprește la o destul de simplă deformare a obiectului, într-un echilibru instabil între minte și senzația neștearsă încă. Morandi accentuează rezistența datului sensibil, traducînd (cum a făcut în natura moartă din '12) datul plastico-clarobscural al cubiștilor într-o epidermă tonală vie, numai în aparență monotonă, în realitate agitată toată de zvîcniri dure, chinuită de emergențe, incastrări, reintrări; o viziune materializată în lemn de esență aleasă și neprelucrat, în piele de șoarece, în rugină ștearsă.

Mi se pare de necontestat că unele traiectorii futuriste esențiale, prin linii oblice opuse, dau ceva viu, ceva instabil jocului protocubist de forme, ca un castel de cărți de joc care stă să se prăbușească. Morandi îmi spune, de altfel, că *Natura moartă*, aflată acum la Paris, (care este tabloul său de dimensiunea cea mai mare — în înălțime atinge un metru) este rodul unei singure ședințe. Nouă dovadă că aceste picturi se nasc, mai mult decît dintr-o analiză voită sau dintr-un program anume urmărit, dintr-o rapidă capacitate de absorbire și de restituire personală a elementelor de cultură; sînt, deci, o acțiune picturală energică. După puțin timp, chiar și în fața peisajului, ceva din această poezie rezistă. *Peisajul* din colecția Mattioli este, desigur, prins cu totul și în mod încîntător în vălul său gri-verde, produsul celui mai pur Morandi deși s-ar părea că aici se trădează, în compoziție, stimulul, atît de ascuns încît este aproape de nerecunoscut, al mișcărilor oblice și opuse din cele mai frumoase picturi ale futurism-cubismului. În centru, umila arcadă a porții ritmează nucleul în jurul căruia vibrează poetic, de parcă ar foșni, într-un vînt tainic, vegetația; asemenea, oarecum, cu anumite nuclee statice care opresc traiectoriile tablourilor futuriste. Raportul, care ar putea să fie subconștient, nu-i diminuează autonomia lui Morandi, ba chiar, după acel iulie de bogate „exerciții"

intelectuale (*Natura moartă* Giovanardi poartă pe spate data de 14 iulie 1914), îi arată chiar mult prea frumoasa, inspirata înțelepciune de a reda „firești" solicitările culturii. Așa încît, cînd
7 de la acest tablou trecem la *Peisajul* din colecția Jesi, pictat cu ochiul foarte apropiat de model, inspirația „naturală" sporește din nou într-o nouă și deplină măsură — chiar dacă în timbrul aproape stins al monocromatismului cubist, și fără căldura din vara precedentă. Pare să se reîntoarcă inspirația gri-verde: cum stăm întinși pe iarbă, ochiul se cufundă în copacii înalți, ca și cum, drept consolare pentru marșul obositor, de neoprit al orelor, fața s-ar cufunda printre frunzele mari, tăcute; este însă doar amintirea unei răcori. Și e mai multă pulbere străveche decît alinare pe frunzele acelea, umezeala a și pierit, și ele nu se deschid ca să ne primească, amare și imobile în tăcerea lor. Revine, iar, gîndul la Campana: „Dar frunzele salcîmului copac drag nopții se aplecau fără zgomot ca o umbră verde. Albastrul senin se deschidea printre acești doi copaci. Nucul este în fața ferestrei camerei mele. Noaptea pare să adune toată umbra și să-și aplece frunzele întunecate și răsunătoare ca o misă de cîntece pe trunchiul rotund și lăptos, aproape uman: salcîmul știe să se profileze ca un fum himeric. Stelele dansau pe colina pustie. Nimeni nu trece pe drum. Îmi place să privesc din balcon cîmpia pustie locuită de copacii răzleți, suflet al singurătății plămădită din vînt." Chiar și imaginația cea mai sonoră a poetului este vrăjită de acel „fără zgomot", de acel „pustiu", de acel „nu trece nimeni", de acea „singurătate"; iar și la unul și la celălalt, spațiul pare să se îndepărteze și să se apropie odată cu respirația percepției. Astfel că, în pictura morandiană (pentru mine o capodoperă), imaginea vegetală e suspendată ca într-un vis, apropiată ca un gard viu, ca niște frunze mari de grădină, sau îndepărtată ca o pădure de trunchiuri înalte; deși atît de simplă, formează în tăcere un lent flux galactic. O pictură, cred eu, care i-ar stîrni admirație unui Tobey; și, care e,

desigur, inedită în Europa acelor ani. Într-o foarte scurtă perioadă de timp, o vară, deci, Morandi a atins polii oscilației sale între un maxim de viziune intelectuală și o culme de inspirație naturalistă; și dintre cei doi poli cel al „naturalului" îi asigură, n-aș spune calitatea cea mai mare, ci un loc tot mai aparte printre marile spirite ale acelui timp.

Spre sfîrșitul lui '14 pictura lui Morandi ne oferă
6 mai departe un *Nudo (Nud)*, aflat în colecția Mattioli, semnat și datat. Morandi nu cunoștea tablourile lui Derain, acele longiliniare lucrări din faza „gotică", apropiere care a fost încercată de mai multe ori chiar și de criticii cei mai pătrunzători; căci chiar din '14 provin acele exemple clasice de stil derainian, ca *Simbătă* și *Cele două surori*. În orice caz, în vreme ce la maestrul francez academismul arhaismului este evident, nu voi nega, nici de data asta, arhaismul din imaginea morandiană; dar este un arhaism, ca să spun așa, general, nu atribuit vreunei surse specifice care să ducă dincolo de o amplă referință cezanniană. Este o semnificație primitivă care vrea să fie universală în „puritatea" și „esențialitatea" sa. Această figură alungită, fuziformă, proiectil uman în învelitoarea lui (care are drept unică sursă *Femeile care se scaldă*, din colecția Fabbri, reprodus în cărticica despre Cézanne, editată de „La Voce"), alunecă inderogabil spre ținta sa, mai degrabă ca un Brâncuși; iar în ceea ce-l privește pe Modigliani, stilul lui „lung" în pictură nu este încă gata. Iată-l deci pe Morandi, acum, printre precocii campioni ai marelui stilism european; la care, în Italia, doar Arturo Martini, probabil prin ucenicia sa münchenează, părea să mai facă aluzie.

Dar în general la Morandi orice pas spre stilismul intelectualist, sau spre naturalism ajunge pînă la urmă să fie contrabalansat aproape numaidecît de o pauză de reabsorbire a pasului încercat înlăuntrul unui mai aprofundat echilibru. Acest
69 8 fel de reintrare se vădește în *Natura moartă* din

colecția Jucker, despre care Morandi își amintește că a pictat-o la sfîrșitul anului. Este un tablou dulce, liber, perfect. Cu o facilitate pe care o domină un foarte frumos spirit modern, fără ascunzișuri sau evaziuni, se strînge în dimensiunile reciproc corespunzătoare ale lucrurilor, și sticle, metale, farfurii, totul este ca închis, ușor, într-un ton de neuitat. Este o umilă *amistà* de culori care, înflorind din praful de fiecare zi, atinge liniștit culmea celei mai pure și mai argintate eleganțe; în sfîrșit este ca și cum peste toate ar fi adiat respirația de rozã a unei tainice, îndepărtate aurore. Se simte, de altfel, și de la această „aplanare" a inspirației morandiene, că în jur atmosfera se schimbă profund: izbucnise războiul mondial, avangarda era în criză. La începutul anului trădarea lui Palazzeschi a însemnat prima fisură în acordul dintre Milano și Florența; situația se va agrava pînă la separarea lui Soffici și a lui Papini, declarată definitiv în '15, cînd, în februarie, ei au publicat, în „Lacerba", *Futurismo e marinettismo (Futurism și marinettism)*, scriere despre separarea responsabilităților. Aceste lucruri îl privesc pe Morandi numai pînă la un anumit punct; îi dau într-un fel o anumită libertate personală și mai pronunțată, la fel de îndepărtată de „violența și originalitatea" milanezo-romană cît și de tot mai crescînda retorică papiniană. Dintr-o parte și din alta, Soffici la Florența, Carrà la Milano, rămîn persoanele cele mai apropiate de admirația și de inima lui Morandi.

Dar totul este acum tîrît în vîrtejul războiului, și cine a participat sau mai participa la futurism este în mod hotărît intervenționist. Tinerii din avangarda militantă nu se pot abține; și numaidecît totul e prins în acțiunile favorabile intervenției. Revistele de artă și de literatură dedică numere întregi scopurilor politice, și chiar și în „Il Resto del Carlino" începe să slăbească, dispărînd aproape cu totul, măcar pentru o anumită perioadă, sub tăvălugul „serviciilor", de război, acea contribuție a minților luminate, care în perioada precedentă făcuseră din cotidianul bolog-

nez aproape o sucursală a ziarului "La Voce". Din aceste timpuri neliniştite, care clocotesc în jur cu forţa mareelor, datează *Autoritratto (Autoportret)* dintr-o colecţie particulară milaneză, pictat în '15. Un autoportret pentru Morandi, „pictor pur", este înainte de orice o problemă picturală (şi o declară bruna şi bogata înţelepciune a tonului), şi o problemă de formă (şi o spune perfecţiunea cu care se roteşte, fără să iasă cîtuşi de puţin în afara elipsei, ovoidul figurii, al frunţii, cu variaţiile mai rectilinii şi mai ascuţite ale urechii şi ale decolteului triunghiular); dar căderea unei lumini abia cu puţin mai intense decît de obicei, închiderea pupilei în penumbră, fixarea aproape speriată a ochiului care vede, dau un accent cam straniu şi aproape dramatic imaginii acestui tînăr martor. Ca şi cînd ar fi fost vorba de un rănit necunoscut dintr-un război de nereperat, dar ameninţător: priveşte buimăcit, fără să judece. Este, poate, într-o oarecare măsură, sufletul tinerilor bolognezi ai momentului: el şi cu Bacchelli, în primul rînd. Sinceri şi prudenţi, avînd atîta încredere cîtă trebuie, sceptici cît trebuie, înfruntă cu voinţa de a suporta, fără entuziasmul excesiv al futuriştilor, fără acea *morgue* supraomenească a florentinilor, diferitele împrejurări ale momentului. În artă sînt adepţii maturizării problemei modernismului, devenită atît de arzătoare, fără a fi preocupaţi s-o suscite, s-o agraveze sau mai ales s-o amîne în timp într-o Italie atît de tînără şi atît de bătrînă, împiedicată de o tradiţie rău înţeleasă, şi cu o cultură mereu fragilă. Bacchelli cu o mai gravă senzualitate şi cu un mai sever intelectualism, Morandi cu o mai vigilentă măsură, într-un sens şi în altul: trăiesc. Despre Bologna, care i-a văzut născîndu-se şi crescînd, poetul spune:

Città godente, giuridica ed erudita, confine
tra sangue e civiltà roman e nordica,
città di funzioni importanti e di azioni
mediocri, città mista, agraria, pacifica,

di donne, ghiotta, di duttili cittadini,
acquiescente pacifica.

(Oraş mulţumit, juridic şi crudit, fruntariu
între sînge şi civilizaţie romană şi nordică,
oraş de funcţii importante şi de fapte
mediocre, oraş amestecat, agrar, pacific,
de femei, lacom, de îndoielnici cetăţeni,
resemnat pacific.

Este de reţinut, şi în legătură cu Morandi, ideea de Bologna ca fruntariu „între... civilizaţia romanică şi nordică": aş prefera să spun, acum, între Europa şi Mediterana. De asemenea şi acel concept de „eliminare"; pentru Morandi eliminare a ceea ce este străin, superficial, excesiv. Eliminare şi cunoaştere care, dacă trebuie să fie adevărate, implică dovadă, experimentare: „studii de stil", scrie mai tîrziu Bacchelli. Sub acest aspect se prezintă, cu o semnificaţie specială, două picturi pe care o dificilă şi fericită operaţie a putut să le separe de pe o pînză pe părţile căreia erau lucrate amîndouă. Prima, după cum
10 spune Morandi, a fost pictată *Natura moartă*, din colecţia Mattioli, care mi s-a părut întotdeauna foarte frumoasă şi atît de vie, de severă, de strălucitoare, de concisă; aici, simplificarea faţă de tema aproape identică cu cea a naturilor moarte din iulie '14 este atît de avansată, încît din cubism nu mai rămîne acum decît hotărîrea în definirea formei, şi o centrare, aproape agresivă, a nucleului figurativ principal. După cum, la început, redusese la maximum complexitatea cézanniană, tot aşa acum a redus, printr-o simplificare lucidă, analiza cubistă. Dar, exemplul francezilor, necesitatea confirmării lor este încă atît de puternică, încît Morandi se încăpăţînează să picteze pe
9 spatele pînzei un „studiu de stil" cu nuduri de femei printre copaci, care, dincolo de referirea la faimoasele compoziţii cezanneene şi la bizara lor senzualitate, evocă printr-o involuntară analogie un desen de Picasso, cu acelaşi subiect.

Desigur că Morandi îl cunoștea din „La Voce" din 21 noiembrie 1912; dar, pe lîngă faptul că referirea fundamentală rămîne, pentru cei doi pictori, Cézanne, Morandi, transformînd compoziția, care la Picasso este mai aspră și mai fragmentată, în spirala alungită și puțin cam ciudată, dar unită și aproape armonizată într-un singur ritm, ne arată, dacă mai era cumva nevoie, că el nu este niciodată un imitator servil; nici măcar cînd se supune subconștientului. Cu toate acestea, pictura datată 26 februarie 1915, rămîne „studiu de stil": mărturie a unei anumite staze a inspirației sale? Dar cum să socotești această fază a lui, cînd se știe, după cum mărturisește chiar el, că au fost foarte numeroase picturile pe care le-a distrus cu mîna lui. Gestul, desigur, i-a fost provocat de nevoia aceea armonioasă care-și face uneori drum în artistul adevărat (cel „neadevărat" distruge foarte rar); dar motivele pot fi găsite și în lipsa ecourilor din jurul său nefiind suficientă întotdeauna doar aprobarea cîtorva prieteni și chiar în descurajarea provocată de o înaltă, puternică modestie, sau în insatisfacția reală pe care i-o dădea propria muncă. Poate, pentru el însuși, aceste „studii de stil" nu au corespuns pe deplin convingerii sale mai profunde, ambițiilor mai mari ale impulsului pictural interior. Oricum, ce mare pierdere! Deoarece, contrară ipoteticelor dubii asupra acestei faze morandiene, este redescoperirea acestei *Naturi moarte*, la care abia mă pot referi, atît este de solitară și de neprevăzută, dezolată și dramatică; precum și admirabila gravură, variație
3 mai complexă și, cred, posterioară *Naturii moarte* Mattioli. Pentru această strînsă și foarte subtilă conexiune în care Morandi a izbutit să creeze o echivalență spontană a complexității cubiste, fără să fie însoțită de intelectualismul metodic și puțin cam obscur, sînt de reamintit cuvintele înflorite și penetrante ale lui Raimondi: „Obiectele sînt adunate, înghesuite într-un spațiu redus, acoperite de praf, ca niște arme vechi în prăvălia unui armurier. Unele din ele sînt înseși modelele,

sticla, cana, din tabloul lung pe care-l ține deasupra patului (e cel aflat acum la Paris): culorile galbene, gri și argintii de farfurii vechi. Sînt văzute oblic și dintr-o parte. Chiar și sticla obișnuită se lungește peste măsură și se subțiază, ca și celelalte: tăvi, talere, console, cornișe și măsuțe, și cana cu cioc ascuțit. După apropierea acestor obiecte (« personală », fără îndoială) se nasc ritmurile de forme și secvențele de linii de o concisă armonie. În deformarea cilindrică a sticlei alungite se declară « o idee » care, indicată deja de Cézanne, este regîndită și încercată și de Derain, în aceiași ani cu Morandi, între '14 și '15. Un aer de închis; un colțișor din camerele de la Port-Royal, unde se află încă severitatea dogmatică a lui Monsieur de Saci, a lui Pascal. Călduțul jansenism al lui Morandi, cititor al *Imnurilor Sacre*. Ceva din mîhnirea și din scolastica ce se aflau în « cubismul » francez, nu s-a scurs în zadar pentru Morandi." Vitali adaugă cu înțelepciune: „În privința semnului este îndreptățit să ne întrebăm dacă exemplul acelor gravuri ale lui Picasso și Braque, între 1912 și 1914, n-au lăsat vreo urmă? Desigur trăsătura scurtă, dreaptă, fără cea mai mică inflexiune, fără nici o ezitare, dovedește o preocupare puristă care nu este numai a lui Morandi din anii aceia." Adnotare acceptabilă, aceasta din urmă, înlăturînd de la cuvîntul „purism" accepțiunea sa strict filologică, ozenfantiană, și de la cel de „preocupare" orice exces de programatism negativ. „Puritate și esențialitate", va repeta Bacchelli, voite în mod spontan. Așadar, cine în Europa de atunci, dacă-l lăsăm deoparte pe Braque, care e mai penetrant, pe Klee, care își trasează răbdătoarele și încîntătoarele sale încifrări plastice, este la nivelul acestei imagini, atît de magică în precizia apariției sale, care ar fi putut stîrni interesul unui Marx Ernst? Cercetînd, în schimb, *Vaso di fiori (Vas cu flori)* din colecția torineză, schițat în '13, dar reluat și datat 29 iulie 1915, Morandi pare să coboare la un rezultat mai puțin fericit, aproape stîngaci în solitudinea lui pur semnificativă.

Dar aceștia sînt anii chemării sub arme a tinerelor contingente italiene; din 24 mai Italia va intra în război. Contingentul 1890 intră în luptă, Morandi este recrutat, pentru statura sa, la grenadieri. El, care n-a militat niciodată în mod activ, dar care nu s-a sustras niciodată de la datoriile sale, pleacă. Se îmbolnăvește și riscă să moară, din disproporția dintre consumul mare de energie și statura sa, epuizat de oboseala acelor încercări la care „poporul" *[la grande proletaria]* (înfierbîntat de un naționalism a cărui sinceritate este indiscutabilă, dar care, prelungit îndelung, devine izvor de nenorociri și de pierderi fără sfîrșit pentru țară) își cheamă fiii. Despre povestea aceasta patetică a unui om obedient, tăcut și solitar, care i-a dat întotdeauna patriei italiene numai muncă și prestigiu, tot de la Bacchelli a rămas o amintire semnificativă, afectuoasă: „Și din calitățile fizice cerute pentru acea « specialitate » atît de obositoare încît avea nevoie de constituții atletice și viguroase, el nu avea decît statura care, lungă și subțire, ar fi trebuit mai degrabă să-l ducă la reformare sau la un serviciu sedentar, scoțind la iveală, prin ea însăși, constituția unui fizic și a unei sănătăți bolnăvicioase și șubrede.

La caznele rușinoasei instrucții de la Grenadieri, la neajunsurile și la suferințele contonamentelor din acele zile, s-a adăugat, era inevitabil, eroarea, nu știu dacă a unui medic sau a unui instructor, sau a amîndurora, care n-au vrut să recunoască neputința recrutului de a suporta caznele acelea, pînă cînd epuizarea și prostrația extremă au venit în ultima clipă să ne salveze prietenul de a pieri din pricina oboselii, a istovirii și a disperării.

Cred că nu scrisese nimic acasă; noi, prietenii, nu știam nimic despre el, cînd l-am văzut întorcîndu-se în condiții aproape disperate... L-au salvat mama și surorile, deoarece era vorba de una din acele sfîrșeli vitale pe care le poate ajuta mai mult dragostea decît știința."

Desigur, faptul că nu a comunicat nimic prietenilor, și că n-a scris nici măcar alor săi despre niște lucruri atît de grave, denotă o trăsătură care ilumineaza pe deplin capacitatea sa de suferință solitară, de curaj spontan, de moralitate rezervată și bărbătește socratică a omului Morandi. De altfel cel care scrie a putut verifica personal, de-a lungul anilor, aceste înzestrări ale sale.

Pe de altă parte este probabil că acea uneltire a morții, petrecută pe un fond de atîta suferință comună, și desigur de atîta moarte și spaimă comune și viitoare, au încheiat, pentru Morandi, primul și importantul capitol al experiențelor tinereții. În fața vieții și a morții un om ca Morandi este profund și intim singur. Soarta l-a voit străin de cel mai direct risc militar și acum, din pauza oferită de boală, de meditație, pare să ia naștere o foarte mare sete de simplitate extremă și de pace intangibilă; ceva care, traducîndu-se în operele extraordinare din 1916, va părea că se opune în mod voit, ca dovadă a unei demnități umane, la măcelul din jur. Cine știe dacă nu cumva și *Vas de flori*, terminat în iulie '15, nu mărturisește, imperfect încă, această nevoie. Cine știe dacă gravura de care am amintit nu este o atestare, sau un presentiment, un simbol îndepărtat și inconștient al unui destin personal: o îngrădire tainică de apărare, un avanpost de umanitate amenințată, o „iluzie alungită și subțire" de-a dreptul. Și totuși, așa dezarmată, rezistă încă în timp mai bine decît omul, mai mult decît marile fortărețe asaltate în anii în care Europa s-a dovedit, pe neașteptate, de un barbarism tragic: Namur, Przemysl, Verdun, bastioane puternice, n-au durat cît obiectele acestea fragile. Morandi pare să le fi aranjat într-o secretă, perfectă imagine; dar și ca într-un vis, parcă, cu niște puști lungi în cazărmi: un fel de nostalgie umană, un presentiment, pentru întreprinzătorul Boccioni, voluntar ciclist, pentru prietenul Ricardo, artilerist răbdător, sau pentru puternicul, seninul Ardengo.

Ciclul primei, irevocabilei tinereți s-a închis acum. S-au împlinit cinci ani în care mi se pare că a fost pusă în umbră istoria sa viitoare; care a repetat apoi, într-un flux mult mai bogat și mai îndelungat, acele prime mișcări ale lui Morandi, atît de fericite în înțelepciunea lor. Am asistat, adică, la experiențele aparent foarte cuminți ale unui pictor de un înalt nivel, dotat cu o imediată și autentică personalitate de natură vitală, precum și morală, și cu instrumente specifice, în domeniul stilului și al tonului, întru totul adecvate la exprimarea idealurilor sale. Morandi, ieșind dintr-o delicată și relativ scurtă preistorie de caracter propriu postimpresionist, afirmă cu o extremă precizie și îndemînare, din 1910 și pînă prin 1912, un prim echilibru de viziune proprie, deosebit de originală în Italia, și corespunzînd aproape misterios cu cea a unor mari personalități din Europa; un echilibru — căutat cum se caută ceea ce este inevitabil — între minte și simțuri, între viziune și structura viziunii. Cu o extremă evidență, lămurită sieși și altora, Morandi își modifică foarte hotărît „pronunția", încît să izbutească în mod singular să păstreze distanța egală față de o idee de înaltă conservare și de o revoluție productivă, și deci profund reformatoare. În Italia, alături de preponderentul extremism futurist, cel al lui Morandi este o întoarcere atît de echilibrată încît să reziste, în timp, mult mai mult decît acel entuziasm de șoc căruia situația noastră nu i-a putut asigura hrana permanentă. Pe baza acestei prime și extrem de sigure stăpîniri a modernității, între sfîrșitul lui '12 și '15, Morandi se poate dedica, aproape pendulînd, unei alternative deosebit de bogate între polii naturii (căutată cu entuziasm și cu rezultate foarte noi în verile anilor '13 și '14) și cei ai minții, magnetizată, în afară de febrele futuriste, de intelectualismul cubiștilor. În acești ani plini de avînturi, de idei, de experiențe, Morandi este într-adevăr tînăr; și fără să trădeze vreodată unele
 din inalienabilele sale înzestrări de stil și de timbru,

se îmbogățește fără încetare pe el însuși. Este naturala domolire, după atîta agitație, a problemelor de avangardă, este criza războiului (catalizator poate indirect dar puternic) care au produs, cu o nevoie reîmprospătată de claritate, prin ele însele, și de recuperare a calităților esențiale ale tradiției italiene înțeleasă fără retorism, încheierea în noul și mai selecționatul echilibru al lui 1916, a primului ciclu morandian.

1916 este, pentru Morandi, un an de grație. Au rămas din acea perioadă șase picturi; *Natura moartă* de la Muzeul de Artă Modernă din New York, *Florile* din colecția Rollino, *Peisajul* proprietate Maccari, cel din colecția Jesi, *Natura moartă* din colecția Mattioli și cea din colecția Frua. Generate ca într-o secvență imobilă de spațiu și de timp, nimic, în afară de o oarecare brumă de atmosferă, din *Peisajul* Jesi, nu poate, să le atingă cîtuși de puțin muta, perfecta, intangibila lor singurătate. Mai tîrziu, Bacchelli, pornind de la premisa fundamentală că „Giorgio Morandi este un pictor pur pentru că este un om pur pînă la îndărătnicie", scrie aceste cuvinte: „sînt forme rotunde și oblongi de tăvi, porțelanuri ondulate, spirale de cornișe de lemn, de orologii, sticle, căni, care se combină, rare, spațiate, întregi, pe fonduri opace și unite, din motive proprii și comune. Aș spune că ele colaborează, atît sînt de necesare și de sigure." Colaborează, într-adevăr, în acel aer „atît de natural și de muzical, încît par o halucinație"; și fără ca Morandi să nutrească intenții analogice, de sorginte romantică, cu celelalte arte care i-au dictat lui Kandinsky o atît de hotărîtă tendință a picturii sale spre condiția muzicii; arte care într-un alt fel au sugerat supravegheatei conștiințe formale a celui mai „absolut" Braque aleasa, intelectuala rarefiere din lucrarea sa *Arie de Bach*, există în aceste picturi ale maestrului bolognez un fel de muzică egală și temperată. Este o muzică lentă și gravă, palidă dar sigură, care ne stăpînește conștiința.

Complicata polifonie cubistă este deja transmigrată în rafinata simplitate a „ariilor" braquene; dar tot deosebită, şi mai îndepărtată, este dorinţa acestor „fugi cu două dimensiuni", în care continuitatea unei teme nu are pauze, şi se desfăşoară prin monodii succesive, prin accentuări dintre cele mai pure. Miracolul unei arte care ar trebui să pară neoclasică, atît de intim îi este idealul unei armonii care pare să depindă de arhetipuri perfecte, constă tocmai în neobişnuita înţelegere între desfăşurările mentale ale artistului şi aparenţele naturale, pe care o avusese, de fapt, Morandi pînă la *Peisajul* din 1911. Forţa şi perfecţiunea artei lui Morandi se consolidează, în acest prim an de război prelungit (încet-încet italienii înţeleg că războiul va dura mult, şi că improvizaţiile garibaldiene ale Risorgimentului nu mai sînt suficiente), cu regăsirea primelor rădăcini autentice, şi cu prima sa constituire în cadrul modernismului. Futurismul şi cubismul nu mai slujesc acum decît ca diapazon de repetiţie, de autentificare a epocii, şi atît. În acelaşi fel cu Matisse, Morandi nu este străin de toate acestea; dar poate tocmai faptul că Morandi este mai tînăr şi, în comparaţie cu marele francez — urmaş autorizat al unei civilizaţii care, de la Watteau încoace, este cea mai glorioasă din lumea occidentală —, „vine de la gamelă", îl face să fie atît de emoţionant, de incomparabil. Să nu uităm perioadele în gri şi roz ale lui Picasso din 1905, care au fost amintite, foarte corect, de Brandi, şi nici fascinanta fixitate a anumitor naturi moarte ale Vameşului; şi nici, dacă vrem, anumite ceruri din cel mai bun Derain *gotique.* Rămîne faptul că la Morandi apare un accent de dragoste, tăinuită şi efectivă, care face din pînză, linie cu linie, ton cu ton, un lucru viu, care este întrutotul al său; şi care face clasice, în unicul sens uman şi posibil al termenului ilustru, şi nu arheologice şi neoclasice, aceste picturi. Acesta mi se pare chiar momentul în care trebuie să se renunţe la comparaţia, care
 s-a făcut de atîtea ori, chiar şi de cercetători

extrem de autorizați, cu opera lui André Derain. Fără îndoială că nu este vorba de un personaj neglijabil, și nici de o problemă de scurtă durată. Deasemenea este neîndoielnic că pictura lui Derain se află într-o poziție mai înaintată, din anumite motive, și după aceea în paralelă cu opera lui Morandi, cu care pare să împărtășească o anumită idee de tradiție latină, și un soi de cezannism simplificat care, ocolind momentul dificil al relațiilor cu cubismul, se revarsă într-un sintetism modern. Dar, cu toate că un scriitor de talia lui Apollinaire respingea, chiar în octombrie 1916, acuzațiile de academism și de arhaism care începuseră să circule pe seama lui Derain, pare evident, pentru noi care am urmat (în ceea ce mă privește în primul rînd pe baza marii retrospective pe care a organizat-o Muzeul de Artă Modernă de la Paris), că nu erau acuzații chiar lipsite de temei. Nu se neagă aici nici talentul, nici acuitatea culturală a maestrului francez. Vrem să spunem, totuși, că nici măcar eforturile exegeților recenți n-au înlăturat acele bănuieli; nici inteligența și lipsita de prejudecăți exactitate a lui Denis Sutton, nici generozitatea lui Georges Hilaire n-ar fi putut să izbutească în această privință. Dificilul efort de a uni modernismul cu tradiția era, la el, atît de lipsit de ingenuitate încît apărea în mod evident, deși cu demnitate, drept reacționar. *Portretul lui Iturrino* sau *Cele două surori*, din '14, mărturisesc activitatea unei academii moderne; dar numai academie. Ceea ce la Cézanne era efort extenuant, complex și în permanență problematic, în ambiguitatea foarte personală între plastică și culoare, la Derain decade în cifră, fie ea chiar știută, elevată. Morandi, cu tot talentul său deosebit, rămîne în comparație cu el un pictor direct, candid: totul la el este departe de siglele pompeiene și nordizante care patronează întotdeauna opera francezului. Acele „griuri de fier" cu care se laudă Carrà al nostru în momentul incipientei restaurări de după război, văzute în lumina lor adevărată, sînt nobile numai în intenție; au prea puțin de-a

face cu tonul ales, selecționat prin rafinamentul de *nuance*, care a fost, de-a lungul secolelor, tipic pentru marea Franță a lui Fouquet și Louis Le Nain, a lui Corot și a lui Cézanne. De altfel, chiar cu aceeași ocazie, Carrà își modera astfel adeziunea la Derain: „...e ciudat, dar tocmai în strădania pătimașă de a se arăta puternic și profund vedem noi cel mai mare defect al lui". Și lăsînd de-o parte rezultatul, în vreme ce pentru Morandi tradiția este o moștenire reală, un exemplu, o invitație la permanență, pentru Derain ea este un repertoriu, căruia îi poți schimba frazele cu indiferență. „*Il faut peindre comme Corot après être passé par Poussin*" (Trebuie să pictezi ca și Corot după ce ai trecut prin Poussin) este o frază care, oricît de binevoitor am încerca s-o explicăm, rămîne o rece caricatură a celei cezanniene, de altfel cu totul vitală: „*refaire Poussin d'après nature*" (a-l reface pe Poussin după natură). Morandi, nici în momentele sale cele mai interesate de tradiție, nu ar fi visat vreodată să gîndească o asemenea frază; constrîns, ar fi putut declara, cel mult, că trebuie să-l iubești pe Corot, nu să-l imiți. Cu toate acestea, o atare deosebire profundă dintre francez și italian nu va fi niciodată ușor de dovedit cu persuasiune în generica analogie a situației celor doi maeștri, în fața cuiva care nu are o înțelegere directă și specifică a artei și a fazelor ei de dezvoltare. În afară de asta trebuie deasemenea înțeles, retrospectiv, că, atîta timp cît Derain și-a exercitat activitatea printr-un efort controlat și continuu (adică în deceniul 1910—20), acel iscusit *mélange* de lucruri știute și de primitivitate, de solemn și de scenic, acea ambițioasă prezență a vieții moderne în prestigiul efigiilor celor mai învechite, putea să facă să tremure sufletul artiștilor și criticilor de diferite valori și temperamente; dar că toți aveau despre valoarea chiar și „monumentală" a artei o idee mai puțin hotărît antiretorică decît cea pe care o nutrea tînărul și necunoscutul bolognez. Mă refer la un Picasso
 arhaizant (care, cu toate acestea, încă de la pai-

sprezece ani, adică din vremea tabloului *Niña descalza (Fată desculță)* începuse să arate legăturile sale, care n-au slăbit niciodată, de altfel, cu academia); la un Modigliani mai voit; nu-l exclud din discuție nici pe Matisse din *Omagiul lui De Heem*, din *Cele trei surori*, din *Pene albe*. Nu este de mirare că Apollinaire, amestecat cu o genială pasiune în treburile artei moderne, dar nu și tot atît de dotat cu facultăți critice discriminante, scria despre Derain, prezentîndu-l la Galeria Paul Guillaume: „*Après les truculences juvéniles, Derain s'est tourné vers la sobriété et la mesure. Dans les ouvrages de André Derain que l'on expose aujourd'hui on reconnaîtra donc un tempérament audacieux et discipliné. Et toute une partie de son oeuvre garde la trace toujours émouvante des efforts qu'il a fallu pour concilier ces deux tendances. Il est près d'atteindre son but qui est une harmonie pleine de Béatitudes réaliste et sublime.* (După truculențele juvenile Derain s-a întors la sobrietate și la măsură. În lucrările lui André Derain, care se expun astăzi, se va recunoaște deci un temperament îndrăzneț și disciplinat. Și o întreagă parte din opera sa păstrează urma mereu emoționantă a eforturilor pe care el le-a făcut pentru a concilia aceste două tendințe. El este pe punctul de a-și atinge scopul, care este o armonie plină de Beatitudini, realistă și sublimă.)" Poate, așa cum ar lăsa să se creadă sfîrșitul acestei prezentări, o parte din acel entuziasm a fost suscitat în poet de un sentiment național de înțeles în anul evenimentelor de la Verdun; dar este plauzibil și ca subtila capcană întinsă de maestrul francez tovărășilor săi, publicului, să fi fost mai greu de evitat atunci decît ar fi acum, cînd jocurile au fost făcute, și cînd apărarea tradiției concepută în stilul Derain a sfîrșit doar prin a arunca umbra, ca și involuția Secolului al XX-lea italian *(Novecento)*, asupra posibilităților transmiterii vechilor valori ale formei mediteraneene în lumea modernă.

Recitîndu-le acum, ne gîndim că spusele lui Apollinaire s-ar fi putut aplica la fel de bine și

lui Morandi. În vreme ce Bacchelli putea să spună despre prietenul său: „Giorgio Morandi este un pictor pur pentru că este un om pur...", Sutton este obligat să scrie despre eroul său, care totuși, îl obligă, îl neliniștește, îl stimulează la întrebări fraza dezolantă: „dorință de credință și fundamentală lipsă de credință". Criticul englez pune tocmai degetul pe rana acelui gol interior al lui Derain, de unde nu putea ieși decît ceva foarte puțin emoționant și folositor pentru sufletul omului. Și în timp ce pentru Morandi (și într-o deosebită și poate mai mică măsură pentru alți italieni) ideea de tradiție era o idee vie, de recuperat dincolo de aparenta și totală decadență a secolului al XIX-lea italian, și din această pricină suscita entuziasm, pentru Derian recuperarea aceasta fusese deja epuizată de Cézanne și de Seurat, și chiar, în linie mult mai directă, de atîtea tablouri ale lui Picasso, în perioada dintre epoca albastră și epoca roz. Despre Morandi, în schimb, De Chirico putea să scrie, în '22, o frază în care se stabilește, cu o simplitate evidentă, plasarea lui istorică: „În bătrîna sa Bologna, Giorgio Morandi cîntă astfel, în manieră italiană, cîntecul bunilor făurari ai Europei". De Chirico clarifica aici progresul natural pe care-l făcea drumul morandian: o rădăcină non-conștientă în orașul său (romanic, gotic, baroc chiar mai mult decît clasic), decantată în aspirația ideală către marea formă italiană; dar, în această direcție, neoperantă în mod neoclasic sau arhaic, ci mereu gată să absoarbă și non-conștiente rădăcini sensibile și tensiune mentală prin filtrul „tonului" european, prin acea sublimă mijlocire făcută de tablourile unor Fouquet și Chardin, Le Nain și Canaletto, Corot și, în timpurile noastre, de tablourile din anii cei mai frumoși ai lui Braque; în fine, de tablourile lui Morandi, în toată extensiunea expresiei „bun făurar al Europei".

Acesta este poate punctul care separă, ușor dar precis, soarta lui Morandi de destinele altora; de orgolioasa căutare, bunăoară, a mîndrului ideal, dar care nu s-a dezvoltat fără involuții

neoclasice, a prietenului Cardarelli; apropierea, desigur nu indiscretă, este făcută de Solmi; și el se referă tocmai la acest număr de ani în care scriitorul își propune astfel țelul său artistic: „Lumină fără culoare, existență fără atribute, imnuri fără interjecții, impasibilitate și îndepărtare, ordine și non figuri". Dar la Morandi, dacă culoarea nu contează, este tocmai pentru că ea se află la limita extremă a rezistenței sale, de inimitabilă calitate. Brandi, după ce se referise la acest lucru cu o inteligentă înțelegere, dar puțin cam arid, afirmă apoi că spațiile acestor picturi „sugerează, în impalpabilele și ștersele griuri și roșuri, o împlinire atmosferică". „După cum se condensează umiditatea pe un corp rece", tot așa lumina puternică, egală, fără timp, se modulează apoi — analizînd-o — în admirabilele transvazări de ton, în diafane difuziuni, în ușoare intensificări de culoare. Movul melancolic se infiltrează printre griurile verzi și închise și ruginiurile palide din *Peisajul* Maccari; rozul de miere care îmbibă și decolorează dulce tot peisajul Jesi; griul, culoarea alunii, ivoriul — aproape o splendidă sfidare între variațiile unei culori tonale și aparența unei monocromii — se combină în *Natura moartă* Mattioli; petele de culoare (supracutanee?, subcutanee?) care trezesc o foarte lentă tresărire vitală, o ascunsă roșeală, de un nedefinit roșu-portocaliu, într-un acord selecționat pînă la maximum, în echilibru între culoarea tuburilor de orgă, a platinei, a laptelui celui mai curat, în *Natura moartă* Frua (unde aceste pete sună ca un ecou ascuns viril, în ținuta egală a unei voci aparent „albă"); limpedele, gingașul metal cenușiu al frunzelor pe azuriul impasibil al fondului, în *Florile* Rollino; iată, am încercat să spun ceva care să poată măcar opri atenția cititorului meu asupra unor calități care nu sînt poate prea evidente, decît pentru ochii deosebit de înclinați sau de educați să privească pictura. Iar celui ce posedă asemenea ochi îi cer iertare, o dată pentru totdeauna, pentru aceste stăruințe analitice; deoarece astfel pentru el ar

fi inutil să vorbim despre pictura lui Morandi ca pictură, în așa măsură este ea de tipică și pură. „Ordine și nu figuri": „ordine", desigur, și pentru ochii mai puțin educați voi nota, la aceste șase opere, variațiile de pauză între fond și obiect; literatura și preocuparea, în același timp, a variațiilor între compoziția centrală și compoziția, în schimb, impusă cu știință și aproape rotindu-se pe niște axe invizibile, spre zonele laterale; și mai ales plasarea progresivă într-un focar de orizont de nivel normal, ce se face trecînd de la culmea spațială a tabloului de la New York la *Florile* Rollino; în care chiar acele flori apar în mod normal, la prima vedere, în timp ce în realitate ele „asistă", elegante și dezolate, în palida lor halucinație.

Dar aceste „ordine" înțelepte nu ar putea fi, pentru Morandi, fără „figuri". Noțiunea de obiecte este, de fapt, pentru el, indestructibilă; în așa măsură încît, în momentul cînd el pare, prin rarefiere, să le dezumanizeze, analiza surprinde bine, în schimb punctul emoționant în care penelul, în loc să urmărească în mod mecanic un traseu, asupra căruia să apese schemele drepte și curbate, se dovedește că modelează lent, sensibil, elastic, o formă vie, proprie lor. Orice obiect pare să se nască chiar în fața noastră, ca „figură", în punctul de întîlnire dintre un platonism geometric, de ordin complet mental, și fiorul infinit și secret al viziunii naturale: astfel, n-o să găsiți niciodată o linie care să nu fie simțită cu dragoste, și nici vreo zonă care să rămînă opac colorată. Lăsînd la o parte orice confruntare de calități, găsesc exemplară comparația cu Vermeer; cînd îl priviți, credeți că priviți un lucru cristalin, a cărui perfecțiune este de neatins; dar dacă analizați de aproape, vă veți da seama că fiecare centimetru din acea suprafață aparent imobilă este întrețesut de fapt cu materie bogată, infinit pigmentată, încît să exprime, în acea pace, deplina potențialitate a unei vieți. De aceea Vermeer este profund, nu dezumanizat sau neo-
 clasic. Tot așa, într-o densitate mai scăzută,

modul cum simte Morandi particularul aparențelor sale arhetipuri de obiect dovedește cum se află ele într-o cumpănă instabilă, dar rafinată, între umanitate și stil, între deducție platonică și inducție vitală: de aceea ele „trăiesc", chiar în declarata lor „impasibilitate și îndepărtare". Fără lipsă de respect față de nici unul, ceea ce nici n-ar fi cazul, acesta este și momentul de a pune în discuție problema raporturilor — tratate, firește cu bună-credință, de critica străină — între Morandi și „puriști". Dar lăsînd la o parte problema spiritului deosebit (cel al „puriștilor" igienic, programatic, demonstrativ și foarte îndepărtat de cel al lui Morandi), este evident avantajul cronologic în favoarea italianului; în 1916, într-adevăr, Ozenfant și Jeanneret nu sînt încă maturi pentru a lua poziție, lucru care se întîmplă abia în 1918. Nu poate să-l privească cu adevărat pe Morandi un eventual raport (avansat de curînd și în Italia) cu Ben Nicholson. Ar fi chiar foarte utilă, în legătură cu aceasta, și aproape didactică, o confruntare ipotetică dintre picturile din '16 ale lui Morandi (mai ales cea de la New York și cea de la Frua, aparent cele mai „reci") și operele tipice ale englezului, de altfel nu mult mai tîrziu. Cum să nu-ți dai atunci seama de deosebirea capitală dintre aristocraticul, elegantul, ba chiar și puțin înghețatul „aer condiționat" al englezului, și de vălul de ton și de umbră care transpare din perfectele „matrițe" morandiene, un văl din care se naște o înțelegere deplină și secretă între minte și natură? În picturile morandiene din '16, în sfîrșit, s-a maturizat o „metafizică" umană, concretă și totuși aleasă chiar dacă nu și literară; care nu are nimic de împărțit cu „metafizica" aceea care, peste puțin, se va constitui în poetică, după întîlnirea dintre De Chirico și Carrà. Acesta este, într-adevăr, anul lui Morandi ca artist pe cît de profund angajat în mișcarea modernă, pe atît de străin de orice poetică particulară. Ni se pare convenabil, chiar, să-l aprobăm pe Brandi cînd scoate la iveală, vorbind despre aceste opere, o „redesco-

perire, făcută cu ochi proaspeți, a lui Giotto, și mai ales și a lui Paolo Uccello". Efectul, cel puțin, e ca și cum Morandi, deși controlînd forma cu antică înțelepciune, ar avea o continuitate mai mare, trasînd contururi de obiecte, picioare de fructiere și gîturi de sticle, petale prelungi de flori, mai mult cu hotărîta și profunda ingenuitate a Vameșului, decît cu aspra și perfecta „întoarcere" de mazzocchi * a lui Paolo Uccello; mult mai legat de aspectele cele mai discrete și mai secrete ale artei moderne din Franța, decît de cele mai îndrăznețe și ezoterice ale marii arte renascentiste. Mi se pare că, de fapt, „coordonarea spațială" a acestor picturi ale sale este „de origine perspectivală" doar pe calea indirectă a lui Seurat, a lui Cézanne, a lui Rousseau: spațiul anilor celor mai tineri și mai intacți ai lui Morandi nu mi se pare să se stabilească pe calea perspectivei, ci mai degrabă o nevoie spontană de proporție vizuală armonică a fost cea care să dea măsura acestor viziuni, al cărei orizont spațial este trasat ca într-un vis imobil.

Tocmai cînd războiul, destructiv, extenuant prin trenarea lui (a fost, în Italia, anul în care s-a făcut acea Strafe-Expedition pe crestele munților, anul epuizantei zaceri în tranșee), începe să producă larga și de înțeles deschidere între cinismul destructiv al lui „Dada" și apelul la o tradiție de a reconstrui pe baze mai pure (ceea ce este valabil, într-o oarecare măsură, pentru „ingrismul" lui Picasso, pentru giottismul pasionat al lui Carrà și chiar pentru cezannismul ultimelor lucrări ale lui Boccioni); tocmai atunci Morandi, urmîndu-și imperturbabil drumul său silențios, oferă oamenilor înfuriați puține lucruri rare și umane. Este o voce perfectă, care vorbește dintr-o tranșee cu totul necunoscută, atît de fragilă, în aparență, și totuși mult mai solidă în realitate decît tranșeele (cît de provizorii în

* Termen din dialectul toscan (Florența) folosit în vremea Renașterii pentru a desemna anumite exerciții și figuri perspectivale din atelierul lui Paolo Uccello.

rezultate, s-a văzut) de la Carso, din Alpii Orientali. Această voce nu se poate naște decît dintr-o singurătate morală profundă. În noiembrie '14, un ziarist de cultură destul de aleasă, scrisese: „Italia trebuie să se pregătească să dea examenul greu... asemenea pregătire poate consta doar în impunerea unui program militarist propriu, adică în a simți cu putere frumusețea și bunătatea vieții militare, în a-l pune pe soldat mai presus de profesor și de jurisconsult, în a glorifica acțiunea mai mult decît vorba, în a fabrica niște tunuri în plus și niște statui în minus... Nu este vina noastră dacă am ajuns cu cîteva secole în urma altora." Morandi are, în schimb, conștiința foarte vie că e vina noastră (vină din punct de vedere naționalist) că am ajuns cu cîteva secole mai tîrziu decît alții: și, la obositorul activism, la entuziasmele exagerate, dar nu durabile, în orice domeniu, a opus vechea sa conștiință a limitei, atavica, dar nu disperata sa disperare, la o soartă personală și comună, prin munca sa profundă, atît de rară prin calitate în patria „virtuoșilor", preocupat cu totul să dea, tuturor celor ce pot primi, ceva concret și adevărat. Lăsînd deoparte orice problemă de intervenție și de nonintervenție, acțiunea lui Morandi a fost, în artă, o lungă și izbutită operație de durată. Morandi este un adevărat, un profund reformator, nu un revoluționar falimentar.

Cu toate acestea Morandi nu era singurul care să se gîndească la anumite lucruri, sau cel puțin gîndirea sa nu trebuie să fi fost cu totul străină de cea exprimată de De Robertis în „La Voce", chiar în ajunul intrării în război: „E ușor să se nască atîtea mode antipatice: patriotism retoric, infatuare pentru forța brută: toate abateri de la acea intimitate singuratică și modestă care părea că trebuie să folosească toate calitățile noastre cele mai bune, să restituie un sens vieții noi și virile, prin înfățișarea unei curate și neascunse sărăcii." „Și se afirmă și încurajază, cu mai multă îndrăzneală, anumite forme și necesități ale vieții noastre disproporționate față de con-

știința noastră dinainte de război, cu care s-a încercat să se întîrzie, din dragoste de grandoare, examenul nostru complet, și recunoașterea activității noastre limitate." „Și avem prilejul de a vedea reînflorind o întreagă epocă de ambiții orgolioase, de exteriorizări grandioase, de imbecilități imperialiste." Și mai departe: „Nu sîntem o națiune. Sîntem un principiu de națiune." Și în sfîrșit: „Acțiunea noastră nu se poate sfîrși cu războiul. Exista înainte de război. Își va schimba puțin tonul. Cum? Cît? Nu se spune, nu se poate spune..." Este clar că aceste cuvinte, atît de lucid profetice despre cele ce aveau să se întîmple în Italia, și nu numai în artă, îl priveau îndeaproape pe Morandi; și trebuie spus că el a fost acela care a știut să dea în timp, mai mult decît oricare altul, o întruchipare a moralității artei și vieții la care se refereau ele. De un spirit asemănător era îmbibată și o altă scriere, într-un anumit fel nu prea departe de sensibilitatea morandiană: *L'esame di coscienza d'un letterato (Examenul de conștiință al unui literat)* de Renato Serra. Dar, în comparație cu calma disperare a lui Serra (care se mai simte viu doar pentru că duce acea existență printre oameni italieni „capabili să se sprijine unul pe altul, să trăiască și să moară împreună, chiar dacă nu știu ce rost are așa ceva"), la Morandi există ceva mai „operativ". Nici Morandi nu cunoaște rostul lucrurilor, dar, printr-un soi de stoicism, aproape atavic se comportă ca și cum ar participa la ele. El nu va vorbi niciodată direct, poate, despre ceea ce este cu adevărat înăuntru profunzimii sale. Împărtășește acel sens activ, și nu intelectualist, care-l făcea să spună pe Annibale Caracci, cel de o vîrstă cu el: „Noi, pictorii, lucrăm cu mîna", dar „lucrul său cu mîinile", scutit de acel tehnicism pe care fraza îl avea pe buzele bătrînului pictor bolognez, rămîne în timp ca operă, ca disperată încredere că nu acum, dar mîine, cine știe, va veni o vreme care va răspunde într-un fel nou la munca sa, nu numai ca o operă de frumusețe, ci cu consonanța gîndirii și a sentimentelor,

Din această pricină pictura lui Morandi nu este „muzeu", ci lentă, meditată propunere pentru o moştenire umană comună.

După 1916, înainte de a se apropia de „metafizica" lui De Chirico şi a lui Carrà, Morandi, foarte grav bolnav, străbate o perioadă puţin fertilă, cel puţin pentru tot 1917 şi pentru prima jumătate a lui '18. În '17 declară că a pictat numai două tablouri, dintre care este cunoscut cel cu *Florile* din colecţia Mattioli; tablou în care nimic nu s-a schimbat în concepţie faţă de tablourile din '16, în afară de faptul că ceva cald, ceva neliniştit s-a insinuat în ţesătura, acum mai cărnoasă, a picturii. Rafinata imobilitate din '16 se însufleţeşte de o tresărire aproape impresionistă, florile diafane se tulbură ca la o adiere de vînt. După cîteva luni, poate între iarna şi primăvara lui '18, iată tabloul solemn, dulce, aspru, de o factură înţelept neglijentă, din colecţia Vitali. Aceste *Flori* par să se ridice mîndre, cu o oarecare cruzime aproape animalică (cineva s-ar gîndi astăzi numaidecît la Sutherland), emblemă dură, din vasul alungit, şi jos, frunzele căzute, fac un fel de tripod puţin cam sinistru pentru acea construcţie vie. Heraldica foarte elegantă (în sensul cel mai profund al cuvîntului) din '16 pare să dea locul, în aceste atît de rare picturi dintre '17 şi '18, unei dorinţi de vitalitate aproape animalică, la limita expresionismului, care izbucneşte, prin contrast, mai mult în fondurile bicolore şi despărţite identic. Şi nu au alt sens, chiar dacă de data aceasta energia ritmului vegetal pare mai puternic încătuşată de stil, *Florile* datate 5—6—1918, reproduse în Planşa X din cărticica lui Beccaria; şi despre care, din păcate, nu se ştie unde sînt. Dar din această fază, care se întinde pînă în iulie '18, mai mult decît aceste picturi interesează mişcarea culturală care se desfăşoară, în Italia şi puţin chiar la Bologna, în jurul lui Morandi. Este o mişcare care nu poate fi ignorată dacă vrem să înţelegem

faza sa mai specific „metafizică". În acest interval de timp s-au petrecut anumite lucruri: alianța Carrà-De Chirico, trecerea lui Picasso prin Italia, veștile directe sau indirecte care încep să parvină despre „Dada". Și în afară de toate astea, Bologna. Încă din '16 chiar ziarul „Carlino" începe să dea unele semne, salutare, de interes față de arta modernă. O dată tînărul Alvaro vorbește, în legătură cu o expoziție florentină, despre „Revoluționari" și despre „sinteziști"; altă dată este vorba despre omagiul lui Soffici adus de faimosul Papini, care scrie (și fraza s-ar putea potrivi și pentru tablourile lui Morandi din '16): „... crează, cu două sau trei forme pure în spațiul celest... o lume de pură plastică metafizică" (frază în care, poate pentru pima dată, se rostește faimosul adjectiv aplicat la arta figurativă în sens pe deplin italic și întrutotul dechirichian). Sau, în '17, cronicarul „Candide" se ocupă de „ingenioasele studii, de laborioasele cercetări" ale lui Corsi (mai ales de o *Sovrapposizione* / *Suprapunere* / care, și după titlu, pare să facă parte dintr-un grup de studii în care postimpresionismul bolognez vădește — singura intenție curajoasă alături de Morandi — o încercare, rămasă atît de izolată încît pare veleitară, de fuziune între elementele senzitive ale postimpresionismului și cele ale cubismului).

Cît privește „Giornale del Matino", unde colabora toscanul Binazzi, ca intermediar al lui Papini și al lui Soffici, nu era citit de Morandi. Dar ziarul acesta, care a fost animat de Peitro Nenni, și care era uneori mai curajos decît „Carlino", a găzduit elogiile lui Mazzuccati pentru unul dintre primii prieteni ai lui Morandi, Mario Pozzati; și mai ales, în '17, trebuie să ținem seama de corespondențele de la Roma ale lui Mario Broglio. Seria despre Secesiunea din acel an, avansînd bănuieli justificate asupra unei efective modernități a lui Spadini, a lui Carena, ale lui Lione; despre „Baletele Ruseşti"; și despre expoziția organizată în primăvară de cunoscutul balerin-coregraf Massine, sosit în

Italia cu Picasso, cu Cocteau, pentru punerea în scenă a baletului *Parade*. La acea expoziție s-au putut vedea tablouri de Picasso, de Braque, Gris, Léger; și de Carrà, Severini, Balla, Depero. Broglio i-a preferat cu hotărîre pe Picasso și pe Carrà avînd deja acea pricepere care avea să-l facă să fondeze, spre sfîrșitul lui '18, revista „Valori Plastici".

Morandi a cunoscut destul de tîrziu „La Brigata", revista lui Binazzi și Mariane care, începînd din iunie '16, avea să apară exact trei ani. Nu era ea chiar plină de capodopere, dar, într-o Bologne împiedicată de multe reminiscențe postcarduciene, era reconfortant să poți citi cîte ceva din Saba, Aleramo, Bontempelli, Rébora, Alvaro, Scarbano. De asemenea mai era vorba, din decembrie 1916, de desene și proze poetice de Carrà, proze de Savinio, o bucată muzicală de Strawinsky, o caligramă de Apollinaire, un desen de De Chirico. A fost de fapt o continuare a revistei „La Voce" a lui De Robertis, care își încetase apariția la sfîrștul lui '16. Morandi își mai amintește cu un amestec de amuzament, de ironie și de stupoare cîteva versuri trăznite ale lui Buzzi pentru Carrà („... *e mangi/ pattume e vomiti stelle*" / și mănînci / gunoaie și vomiți stele /), apărute tot în '16, alături de severul desen al lui Carrà *La massaia (Slujnica)*; cred că în fantezia sa, antiliterară dar capabilă să-i înțeleagă pe poeți, ar fi sunat cu totul altfel concluzia din *Marcia nell'Aurora (Marș în Aurora)*, dedicat de Carrà „tînărului prieten Francesco Meriano", pe care n-a citit-o însă („*Ne' miei occhi dilatati si sono purificati i diamanti dell'iride / Assisto alla creazione del secondo spazio* / [în ochii mei dilatați s-au purificat diamantele irisului / Pregătit pentru crearea celui de-al doilea spațiu.]); după cum ochii lui exacți ar fi putut fi interesați de acea *Costruzione lineare di un bicchiere (Construcție liniară a unui pahar)* semnată de Carrà în '16, dar publicată în mai '17, tocmai pentru intenția

care confirmă cele mai simple intuiții ale sale; deja exprimate, de altfel, în multe opere.

La începutul lui '18, apare în „Carlino" un articol (nu descifrez sigla j.d.m.) despre *Un pittore che pensa: Pio Seemghini (Un pictor care gîndește : Pio Semeghini)*. Textul („pictează cu sensibilitate modernă, cu multă îndrăzneală, cu gust ales, depășindu-i în tehnică pe așa-zișii «aveniriști»"), citit în abstract, i s-ar putea potrivi lui Morandi din acea vreme. Și puțin timp după aceea, apare cartea unui tînăr bolognez, Giuseppe Raimondi, mai tînăr de douăzeci de ani, în care se exaltă ultimele opere ale lui Carrà. Un fapt mai important, un pentru formarea artistică a lui Morandi, care se împlinise deja încă din '11, ci pentru o revenire mai încurajatoare, pentru o reconfortare morală după perioade grele de muncă îndîrjită și boli, este apariția revistei „La Raccolta". O publică și o conduce chiar tînărul Raimondi, eliberat din armată și cunoscut de Morandi la începutul lui '18. Nu mai apar aici notele disparate ale cotidienelor și nu mai e nici linia destul de prudentă și puțin cam exclusivă, de fapt, din „La Brigata". Raimondi, prompt, sensibil, adulmecînd vînturile prielnice cu nări rafinate, adună laolaltă aici, pe timp de un an (de la 15 martie 1918, pînă la 15 februarie 1919), în afară de scrierile sale, care dovedesc că aparțin nu numai unei persoane deja formate, și cu o frumoasă vocație de scriitor, și pe mulți dintre cei mai buni literați, artiști și critici ai acelei moderne „culturi a minorității", care fusese, numaidecît, și aceea a lui Morandi. Încă din primul număr, iată apărînd ciudata fabulă biblicometafizică *Il ritorno di Tobia (Întoarcerea lui Tobie)* a lui Carrà (dedicată lui „Giuseppe Raimondi cu dragoste frățească"); apoi *Giornate (Zile)*, în care Bacchelli își expunea din nou capriciile sale nenumărate și triste, raționale dar totodată și de disperare lirică; apoi versurile epigramatice și abandonate unei trecătoare „metafizici" ale lui Savinio; și apoi cei foarte tineri: De Pisis, cu *Ettore e Andromaca*

(Hector și Andromaca) (după un desen de Giorgio De Chirico), scurt omagiu-fantezie adus „metafizicii", și poemele în proză ale lui Raffaello Franchi și Raimondi, mărturie vie, acută, de iubire pentru poezie. În sfîrșit, desigur că pe Morandi l-a interesat, apropriindu-se de misterioasa lui tăcere, acel *Dio Ermafrodito (Dumnezeu Hermafrodit)* de Carrà. Mica revistă îi va găzdui pe Cardarelli și pe Soffici, pe Linoti și pe Rébora, pe Ungaretti și pe Montano, precum și pe mulți, mulți alții. Ca să întărească apoi articolul roman al lui Bacchelli pentru Morandi (în care, în numărul din aprilie, se reproduce un lung fragment), iată, în același număr din „La Raccolta", în sfîrșit, prima reproducere a unui Morandi. Este gravura din '15; și, intercalată în paginile carrarianului *Tobia futurista (Tobie futurist)*, cine știe ce efecte trebuie să fi produs acea înmănunchiere de imagini alungite? Gravură care, așa înnegrită acum în pagina prost tipărită, scoate un sunet aspru, întunecat, ermetic, ca o deasă pădure suprarealistă. „La Raccolta" a publicat și desenul, intitulat *Apparizione della Primavera (Aparițiа Primăverii)* al lui Carrà, care a zăcut mult în original, și chiar sub ochii lui Morandi în camerele-antrepozite ale atelierului lui Torquato Raimondi; o *Natură moartă* elementară, deprimantă de Soffici; faimoasa *Natura morta evanghelica (Natură moartă evanghelică)* de De Chirico și o altă importantă *Natură moartă* de Carrà, care apare, repictată de artist, în planșa a 29-a a importantei monografii scoasă de Pacchioni, în anul 1919. Și aceasta, după cum știu, a fost cunoscută de Morandi în reproducere; căci pictorului, cu ochiul său puternic concentrat și capabil să asimileze în singurul sens posibil și pozitiv al termenului, îi vor fi suficiente întotdeauna puține exemple pentru a fi încredințat că drumul său pe care pornise atît de precoce și de sigur este bun. Această „Raccolta" a fost importantă, totuși, pentru faptul că aduna laolaltă puțini prieteni într-un oraș aproape mai mult decît ostil, indiferent și

ignorant, ca să nu simtă orizontul cu totul închis care li se oferea. Ea a constituit cultura minorității bologneze făcînd legătura tainică și prețioasă între deja decedata „Voce" a lui De Robertis și revistele importante, care aveau să ia naștere la Roma, în scurtă vreme: „Valori Plastici" și „La Ronda". Nu se va putea nega niciodată tînărului Raimondi meritul acestei orientări culturale deloc facile.

Prima reproducere într-o revistă atît de firesc congenială lui, primul articol al unui prieten stimat ca Bacchelli îl vor fi impresionat și pe un om atît de „egal" ca Morandi: și într-adevăr o licărire de speranță, un tresărit de ingenuitate, o trecătoare dispoziție primăvăratică par să se recunoască în unele acuarele dintre aprilie și iunie '18. Singurătatea lui Morandi, așadar, devine acum mai puțin totală; și poate pe un plan de viață care la el, „pictor pur", ar părea separat de planul artei, cine știe dacă nu se strecoară unele gînduri plăcute datorită faptului că Italia a rezistat; după toamna întunecată de la Caporetto, soarele primăvăratic de la Piave, sau cel estival acum de la Montello au dat poate un strop de lumină muncii sale. Acuarela, datată 11 aprilie 1918, în colecția Della Ragione, și cea din iunie, colecția Mattioli, au o mișcare delicată și ușoară, de zîmbitoare bunăvestire, ca și cum o străveche și veșnic nouă „lună" sculptată de Antelami, depășindu-și starea sa imobilă, ar fi prins să umble cu pași lungi, timizi și zvelți în fantezia tînărului bolognez. Modigliani, Derain, Archipenko, Arturo Martini? Sînt toate nume la care se poate face în mod general referire; dar rămîne faptul că aceste „exerciții" de stil ne vorbesc de o ciudată veselie, de o provizorie arheologie solitară în care Morandi se așteaptă dinainte să găsească, fără pagubă — ba chiar spre plăcerea noastră — tentațiile acelui „Novecento" care pentru el nu va însemna niciodată mare lucru. Este suficientă delicatețea acelor adieri de clarobscur care animă chipul femeii din a doua
95 acuarelă; numai Lehmbruk (citez un artist pe

care, atunci, Morandi nu-l cunoștea) ar fi putut să fie, în acel moment, tot atît de intim, de fugitiv, de delicat. De altfel, în xilografia cu nud de femeie a prietenului Mario Bacchelli, publicată numaidecît după aceea („La Raccolta" din 15 iulie 1918) este și mai explicită referirea la plastica clasico-nordizantă. La Morandi, firește, este mai mult zbor; asemănîndu-se, dacă vreți, în mod ciudat cu acele dulci, luminoase *Atti Primaverili (Acte Primăvăratice)* ale lui Ungaretti, pe care „La Raccolta" le-a publicat la 15 iunie din acel an: „*La terra / s'è velata di tenera / leggerezza / come una sposa / novella...*" (Pămîntul / s-a învăluit în dulce / sprinteneală / ca o mireasă / tînără...)

În iulie, totuși, Morandi, chiar dacă nu este convins încă de „metafizică", înfruntînd într-o lucrare forma singulară a unui cactus în vas, ne face să simțim că drapajele lungi, ascuțite, libere ale imaginii feminine sînt legate foarte strîns acum într-o lucidă rigoare mentală. Subtil, dar inevitabil, desenul gravează bine cu linia iar clar-obscurul modelează, umbră cu umbră, cărnoasa osatură a plantei grase; și umbra vasului e subțiată cu o detașare care s-a produs în minte și s-a comunicat mîinii. Ca și cum, bunăoară, în cununa de petale, printre nenumăratele țevării de sticle și fructiere din 1916, un suflu, neașteptat dar slab, ar fi umflat orice suprafață, în căutarea acelui „al doilea spațiu", poate, la care se referise Carrà. Este momentul — și tocmai în această operă se face trecerea — asupra căruia analiza formală a lui Brandi a operat atît de adînc și de subtil, încît merită să repetăm acest lucru. Ar trebui, mai degrabă, să cercetăm în ce raport stilistic și mental se găsește acum Morandi cu celălalt mare moment, după futurism, al avangărzii italiene: „pictura metafizică".

Nu este de datoria mea să duc la capăt o cercetare despre pictura „metafizică", și dealtfel subiectul Morandi mi-ar îngădui s-o eludez, întru-

cît încă din '11 și pînă în momentul de culminare deplină, '16, el arătase limpede ceea ce fusese pentru totdeauna și în chip esențial „metafizica" lui. Într-adevăr, dacă există un moment în care el a putut părea mai receptiv, și a arătat în schimb inalienabila sa independență, atunci este tocmai acesta; dar saltul hotărît și nu imprevizibil spre o nouă fază a artei sale este desigur stimulat, încă de la începutul lui '18, de fapte străine, cum sînt, în concordant-discordantul lor aspect de invenție și de stil, de „enigmă" nordizantă și de „valori plastice" italiene, pictura lui De Chirico și, mai mult, cea a lui Carrà. Imposibil, deci, să nu reconsiderăm pe scurt „metafizica". Se cuvine mai întîi să cercetăm, printr-o convingere confirmată de o nouă analiză, cît de ridicat a fost, după părerea mea, nivelul acestei întîlniri nordico-mediteraneene, care a avut loc în Italia între 1915 și 1920. Se cuvine cercetat nu din motive de orgoliu național, pe care-l resimt atît de slab, ci din motive de adevăr, măcar relativ, obiectiv și de interes critic, de care țin seamă; și cu atît mai mult în acest regim de inconștientă automutilare critică ce se dezlănțuie aproape în întreaga cultură italiană, care vrea să fie cu orice preț modernă. E greu de înțeles, de exemplu, de ce toate colajele lui Schwitters trebuiau să fie capodopere, iar cele două lucrări ale lui Carrà, din timpul lui *Guerra-pittura (Război-pictură)*, anterioare, deci, cu cîțiva ani, trebuiau să nu valoreze nimic. Și astfel, mai ales din vina noastră, se ajunge să fie uitate, de regulă, în tot mai monumentalele (și adesea tot mai grăbite și mai plicticoase) istorii și panorame ale artei secolului nostru; dar despre felul cum au evoluat valorile „metafizicii" noastre va trebui să vorbim mai tîrziu.

A fost destul de bine lămurit aspectul dechirichian al „metafizicii" din punct de vedere filosofic, sau cel puțin ca civilizație, specific germană. Așa se explică declarația sa antipariziană în inima Parisului. Schopenhauer, Nietzsche, Weininger, „sensul profund al lucrurilor", toate aces-

tea au devenit locuri comune și de nerespins. Pentru pictură se citează, firește, Boecklin; Soby i-a adăugat, convingător, unele din vechile fantezii ale lui Max Klinger, absorbite de De Chirico în îndelungata sa ucenicie la München. Ragghianti a amintit, deasemenea, sugestiile vechii arhitecturi bavareze, cu aspirații elenizante oscilînd între protoromantic și neoclasic, ale lui Schinkel. Dar la tînărul „mediteranean", acest nordism, mult prea ușor descalificat ca „literar" de o cultură, ca a noastră, adesea cristalizată în facile angajamente formaliste, are ascendențele sale tocmai prin Boecklin, și dincolo de nostalgiile italienizante ale lui Feuerbach, în cea mai profundă pictură romantică. Se va fi notat, poate — dar nu în Italia — că picturi din tinerețea lui Boecklin, ca *Peisaj cu ruine de oraș* din 1847 și *Strungă stîncoasă în lumina lunii*, din jurul anilor 1848—49, provin prin filiație directă de la marele Friedrich (mort, de altfel, cu puțin înainte, în 1840). E natural, de aceea, ca în jurul lui 1910, cînd pasiunea pentru impresionism se extindea și decădea totodată, un tînăr ciudat ca De Chirico să caute o calitate enigmatică, halucinantă — analitică în factură și fantomatică în substanță — care fusese proprie romantismului. Se poate discuta dacă el, un mediteranean, transplantat și rătăcitor, mai înzestrat cu fantezie decît cu profunzime, a dus la consecințele ultime acel modern și inconștient *revival* romantic care se revarsă în suprarealism. Ceea ce n-a izbutit el să facă, a izbutit în schimb Max Ernst, de la care se cunoaște foarte bine, deoarece a declarat-o, impresia pe care i-a lăsat-o *Pesci sacri (Pești sacri)* ai lui De Chirico și pictura sa „metafizică" în general. Germanul deci a fost cel care a dus pînă la capăt acel aer de enigmă, neliniștitor în anumite tablouri ale lui De Chirico, pe care le cunoaștem mai puțin (tipic, *Cele două surori*, din colecția londoneză Penrose), și care la Ernst devine amenințător și neliniștitor de periculos și de grav. Astfel cerul nordic se închide. Dacă nu dorim să-i tulburăm în somnul lor pe niște mani su-

blimi ca Grünewald, Bosch, Elsheimer (dar pe Friedrich ar trebui), o linie care pornind chiar de la Friedrich trece prin Boecklin și De Chirico și ajunge la Ernst este din punct de vedere istoric valabilă și semnificativă. Va fi o linie de artă „literară", s-ar putea, dar tensiunile care activează între granițele artelor luate separat pot produce lucruri mari, chiar dacă esteticile clarului și distinctului fac să se vadă confuzii de termeni unde este doar plinătate și profunzime vitală. Se poate întîmpla, de aceea, ca oamenii noștri de cultură, cărora cuvîntul „romantic" le apare acum neplăcut, neînțeles și indigerabil, să izbească, fără să-și dea seama, în vreme ce cred că merg liniștiți, în mormîntul lui Armini; ceea ce este, nu din punct de vedere rasial, ci romantic, ceva cu totul deosebit. Cînd Croce, de altfel, se mărturisea drept un goethean fericit, deși lua zilnic masa cu delicata idilă a lui Di Giacomo (ca să nu mai amintim — fără dispreț, dar pentru a păstra proporțiile — de amorurile de la Dalbono și Gaeta), tocmai atunci, în plină „metafizică" (articolul este din 23 octombrie 1918), afirma în „Carlino" că nu vrea să se ocupe de „acele lucruri", de acea „non poezie" care era futurismul, amestecînd împreună sorți și dezvoltare cu „morbul secentesc și cel romantic". Nu era, cred, doar limitarea temperamentală a marelui filosof, care a preferat faimoasa *aurea mediocritas* a lui Ariosto oricărei alte poezii, ci limita gravă a unei întregi culturi care pretindea o prea facil renăscută clasicitate. Cît de puțin înclinat putea să fie Croce ca să-i înțeleagă pe poeți, mai ales pe cei moderni, o dovedește, de altfel, și avariția sa în aprecierile față de Baudelaire; și, de asemenea, în iunie 1918, tot în „Carlino", ajunsese să-i ureze unui mare francez, în chip retrospectiv, cele ce urmează: „Dacă s-ar fi dedicat oricărei meserii umile, sau chiar îndeletnicirilor domestice, sau chiar dacă s-ar fi închis într-o bibliotecă, este probabil că ar fi dobîndit mult mai bogate și mai intense «experiențe de viață» decît ar fi

putut căpăta în cîrciumile şi tavernele de la Londra şi Bruxelles." Poetul căruia Croce i-ar fi dorit viaţa lui Guido Mazzoni este Rimbaud: un francez disperat din nord, un fascinant om al luminişurilor şi al pădurilor, care nu mai are latin în el decît, poate, o excentrică, dar persistentă concreteţe a imaginii. Dar vocea profundă pe care o aude el „...*chante à l'instant|en sœur des haleines|d'un ton Allemand,|mais ardente et pleine. (cîntă de-ndată|ca o soră a şoaptelor|pe un ton germanic,|dar arzătoare şi plină)*".

Morandi, care n-a frecventat nici cîrciumi, nici taverne, l-a citit numaidecît pe Rimbaud. „Îl citeam, — mi-a spus el într-o zi — în ediţia Sonzogno de unsprezece *soldi*." Spunem aceasta pentru cei care, deşi au foarte nobilele intenţii de a afirma clasica unitate a lumii sale, riscă să-i creeze un piedestal de petrarchist, care nu i se potriveşte. Foarte adesea, cu toate acestea, spontana sa gravitaţie la armonie a fost pusă în joc de el ca să înfrunte lucruri şi situaţii care de obicei sînt socotite a-i fi străine. Străină trebuie să-i fi fost, desigur, „metafizica" dechiricheană a enigmei; totuşi el respectă o idee nu numai a artistului De Chirico (chiar mai mult decît a pictorului) din anii de glorie, ci şi a fratelui acestuia, Savinio; şi numai Dumnezeu ştie dacă putea să fie ceva mai neplăcut pentru Morandi decît fantezia lui Alberto Savinio. A citit, poate, deconcertantele şi marcat suprarealistele lui proze şi acţiuni scenice (apărute în „La Voce" din '16) chiar înainte de a cunoaşte pictura lui De Chirico. După care, în scurtă vreme, a putut citi că preferaţii lui Savinio erau Soffici, Derain şi De Chirico, înţeleşi astfel: „Cubismul, în arta acestora, poate să însemneze: efort de a realiza un aspect solid în arhitectură şi în pictură". Cine ştie dacă l-a impresionat, în eseul *La realtà dorata (Realitatea aurită)* acea fantasmă care, comunicată de Savinio fratelui său, a devenit în '17 dechiricheanul *Grande Metafisico (Mare Metafizician)*. Aici se prefigura, cu o profetică stupoare, omul mecanizat al viitorului: „Aşa va

fi omul de fier în existența lui mută, încît îi va lipsi durerea, pasiunea, credința". Mai mult chiar decît raportul, ingenios indicat de Valsecchi, cu paradoxul pirandellian, faimoasele *Muse inquietanti (Muze neliniștitoare)* scot la iveală un reflex, sau o simbioză (relația de a da și de a primi dintre De Chirico și Savinio va rămîne probabil inextricabilă) cu *Drame de la ville Meridiane (Drama vilei Meridiane)* a fratelui. De altfel, atît în cazul Pirandello cît și în al celor doi „metafizicieni", acești magi paradoxiști, grotești din Sicilia și din Spania (Picasso este din aceeași categorie) sînt întotdeauna atrași de Nord, dar pentru a extrage cît mai repede de aici ficțiuni scenice („ficțiuni" în toate sensurile) despre acel mister pe care Nordul, în schimb, îl aprofundează prin credință înnăscută. *„Et quid amabo nisi quod aenigma est?" („Și cc-aș putea iubi altceva decît enigma?")*; aceasta este întrebarea pe care Savinio, după ce scrisese, în '16, că „întreaga pictură modernă este de proveniență latină", încă de la primul număr al revistei „Valori Plastici" răstoarnă această perspectivă, aruncîndu-și sondele să prospecteze abisurile rembrandtiene, și declară că părinții acelei „dramaticități spectrale" al cărei mag este pictorul modern (adică De Chirico) sînt, în primul rînd, „Dürer, Holbein, Rembrandt". Și, adaugă: „Pictura Renașterii latine ne interesează prea puțin"; unde acel *ne* se referă la De Chirico, și în primul rînd la el însuși, Savinio.

„Metafizica" lui De Chirico, cu caracter atît de absolut nordic, ar fi rămas, poate, o curiozitate fără consecințe pentru Morandi dacă, pe o cale dramatică și timp de doi-trei ani foarte elevată din punct de vedere artistic, nu s-ar fi perfecționat „metafizica" lui Carrà. Opera lui Carrà îl interesează pe Morandi, nu numai pentru calitatea ei, ci și pentru că ea dă un aspect nou, fascinant și valabil „literaturii" dechiricheene. Acesta este unul din motivele pentru care Morandi, în opera sa, nu se declară mulțumit de confirmările morale implicite în scrierile lui Sof-

fici, pline mai mult de anticul „bun simț“ toscan, decît de fantezie. Soffici își desăvîrșise încet și cu seninătate despărțirea sa de „futurism“; cu toate acestea, în „La Voce“ a lui De Robertis, publicase în foileton *Primi principi di una Estetica Futurista (Primele principii ale unei Estetici Futuriste)* (futuristă doar cu numele, pe care Soffici a vrut să-l păstreze doar în semn de fidelitate morală față de o mișcare pe care mai întîi o disprețuise, dar la care, apoi, participase totuși, în așa fel încît să-l facă foarte repede pe Carrà antimarinettian, dacă nu chiar antiboccionian; ceea ce vrea să spună: antifuturist). Acele *Prime principii* sînt desigur interesante: dar, în anii aceia furioși de război, exprimă o stare sufletească de o aproape suficientă seninătate și raționalitate; cu acel fel de a simplifica lucrurile care ajunge pînă la urmă să anuleze profunzimea evenimentelor de artă, cu acea fericită dar puțin cam iritantă avariție ce se vede chiar și în cărțile sale de război. Cînd scrie: „conștiința artistică este cea cu care începe lucrarea de artă“, și apoi: „Să stabilim, deci, acest principiu: Lucrarea de artă nu își are originea adevărată în instinctul creator, ci în felul cum sînt gîndite expresia și modalitățile ei. *Lucrarea de artă începe cu critica*“, are aerul înțeleptului care demonstrează adevăruri simple și de netăgăduit; în realitate, spun totul și nimic. Pictura lui Morandi din '16 pînă în vara lui '18, unde este atît de prezentă „conștiința artistică“, are, în substanță, prea puțin de-a face cu asemenea propoziții, pentru că este deopotrivă de îmbibată de o tacită, discretă fantezie. Desigur, cînd Bacchelli intitulează *Memorie (Memorii)*, tot în „La Voce“, un fel de minoră *Saison en enfer (Anotimp în infern)* a sa, și încearcă să iasă din „orgiile de inspirație, abuz, dezordine“ în care se simte încă cufundat, în mod romantic și senzual, întru „examen, rectificare, precepte“, ideea că „Dumnezeu nu se află în gîndurile excepționale...“ și „nici pe drumul Damascului“, ci „pretinde, în orice caz, răbdare“, se simte că se află aproape de Mo-

randi. „Cel mai bun prieten al meu, căruia îi rezerv prețiosul și precautul și aproape de necrezutul titlu de unic, mi-a spus: ai răbdare, nu te osteni prea tare, nu pretinde semnificații extraordinare trăsăturilor bune sau rele pe care le ai." Ca să nu fie indiscret n-a voit să dea acelui prieten numele de Morandi; sau alt nume, de Cardarelli, bunăoară, care în acel 1916, cu *Prologurile (Prologhi)* sale atît de perfecte și de necesare, echivalînd aproape cu Morandi, urmărea să realizeze: „Ritm, neprihănire, perfecțiune". Desigur, în vreme ce enigma întunecă atmosfera Ferrarei, miticul oraș „al celor o sută de Minuni", „orașul lui Worpas", deasupra căruia strălucește „soarele negru" al nostalgicului romantism mediteranean al lui De Chirico și al lui Savinio, sub ochii avizi și visători ai tînărului De Pisis, italienii, maturii italieni din categoria lui Soffici, a lui Bacchelli, chiar a lui Cardarelli, vorbesc despre „conștiința artistică), despre „percepte", despre „perfecțiune". Morandi pictează, probabil, capodoperele acestei clare și pure „metafizici" de manieră italiană; dar pentru a atinge acest nivel, unde „conștiința" să rămînă foarte vie în artă și să nu ducă la nici o bănuială de natură neoclasică, este necesar acel substrat de mută dar bogată fantezie, din care ia naștere chiar interesul lui Morandi pentru „metafizica", mai mult decît pentru „literarul" din De Chirico și din Carrà, interes deci pentru ceva care exprima în pictură sentimente și forme care nu-i erau prea străine.

Carrà, aflat pînă în '15 înăuntrul furtunilor futurismului care se revărsase în intervenționism cu „colajele" sale, cu „violentele și constipatele desene de *Guerra-pittura*" (Longhi), mărturisește brusc, în *Rosa della Volontà (Trandafirul Voinței)* (proză poetică tipărită în „La Voce" din 15 noiembrie 1915) o criză dramatică. S-ar putea spune, chiar, că, pînă la întîlnirea directă cu De Chirico, cuvîntul lui Carrà, în prozele din *Notte cristiana (Noapte creștină)*, din *La parentesi dell'io (Paranteza eului)* și din *Orientalismo*

(Orientalism), merge mai departe decît pictura sa. Din '16 pînă în '19 sînt ani de vrajă pentru Carrà: totul pentru el e basm și neliniște, extaz și durere. Admirabila proză din *Piero dei Franceschi*, de Longhi, stimulentul lui Capuana, Giotto și Rimbaud, Paolo Uccello și al Vameșului; și, în sfîrșit, De Chirico, totul este un material mitic de pictură și de poezie și, chiar și în accepțiune intuitivă, de meditație.

Temperament mai puțin organizat critic decît Boccioni, mai puțin „legic" decît Soffici, Carrà justifica și el fraza: „Și, de altfel, cît de multe idei, cît de multe și de vii ecouri de valori artistice în cărțile lui Carrà și ale lui Boccioni, în comparație cu cele ale criticilor și istoricilor din acea vreme; ce greșeli enorme, dar ce rapace, neobosită vastitate de interese. Cine n-a fost lovit?" Socotesc că Longhi, scriind aceste rînduri cu douăzeci de ani mai tîrziu, cu mintea limpede, avea dreptate; destinele criticii (și implicit, deci, și istoria artei) s-au schimbat, între '10 și '20, prin efortul lui Boccioni, al lui Carrà, al lui Soffici; în parte și al lui Savinio. Unicul care a colaborat, salvînd prezența activă a criticii profesionale a fost Longhi, a cărui măreție, în anii care au urmat, a fost încredințată, în primul rînd, capacității lui de a reface istoria artei, sprijinindu-se mai ales pe ideile elaborate în acea vreme atît de bogată și puternică pentru inteligența italiană. Cîte concepte au fost trăite intuitiv de artiști, exprimate și mai tîrziu „banalizate" adesea de critici! Cu titlul și cu textul lui Soffici, *Pictura pură*, au trăit îndelung o grămadă de critici oficiali. Carrà scria *La deformazione della pittura (Deformarea în pictură)*; și ce făcea Marangoni în cartea sa *Saper vedere (A ști să vezi)* decît să răspîndească acel concept, aplicîndu-l chiar, cu cîtă justețe!, la forma *formantă*, nu deformantă sau deformată a lui Rafaelo? Și mi se par că valorează prea puțin, sau chiar sînt profund nefondate, obiecțiile pe care critica tînără de extracție tehnicisto-marxistă le aduc iraționalismului acelei înfloriri de inteligență; e ușor să le ridicăm

astăzi și, mai ales, să negăm cu îndîrjire, în continuare și unilateral cercetarea unui grup de artiști, purtători în Italia — colaboratori dar independenți — ai unei mișcări imense care a cuprins întreaga lume occidentală. Așa că tocmai acest lucru, deci, trebuie să ne intereseze la ei.

Meditația și pasiunea care se contopesc în „metafizică" nu este un lucru de luat în rîs, întrucît în ea conviețuiesc o idee de viață individuală, dar cu tensiune universală, și o străveche gîndire a formei, care, reînviind printre cutremurele acestor ani extremi, răspunzînd prin echivalență la obscura apariție a măștilor negre, nu degenerează, pe parcurs, în formalism. Am văzut ce a pictat Morandi în acești ani; meditația lui Longhi fusese, preocupîndu-se de Piero della Francesca, aproape un cînt splendid de critică formală, izvorîtă dintr-un fel de simfonism estetico-critic chiar prea elevat pentru anii aceia aspri. Boccioni, după generosul său voluntariat, și pauza în care a meditat din nou la Cézanne (nimeni nu va ști unde ar fi putut să-l ducă), murise în '16; Carrà îi tratează acum pe cei vechi cu un calm și o familiaritate aproape excesive (fără să împingă lucrurile, desigur, pînă la insolența papiniană a acelui: „Privește-mă în față, sînt un copil al tău", declarat chiar lui Michelangelo). Lui Carrà trebuie să-i recunoaștem rolul de a fi rămas, după moartea lui Boccioni, demn moștenitor al dramei ce se născuse în împrejurările artei italiene de atunci: dramă individuală, dar și a unei lupte mai vaste de civilizație care se desfășoară pe muchia de cuțit a unei dialectici între tradiția nordică și cea mediteraneană. Cînd își scrie *Trandafirul Voinței*, el se află deja departe de *Războiul-pictură*, încît ar putea fi acuzat de schimbare totală a ideilor, dacă nu chiar de trădare. În realitate, viltoarea anilor precedenți, în conflict cu temperamentul său, dădea acum naștere la însingurare. Nu mi se pare exact cînd se spune, cum făcea Longhi, că în scrierile lui Carrà dintre anii '15 și '16 se vede „un efort de a înconjura noțiunea aceea de vechi cu un

nimb de magie"; era pasiunea unui temperament grav de a intui în același plan pe Vameș, pe Giotto și pe Paolo Uccello: bătrîni semizei care însoțeau tăinuita soartă a unui azi obscur, plebeu. Chiar înainte de a răsuna în „La Voce" cuvîntul singular și rodnic al lui Ungaretti, soldat cu al său *Lindoro in deserto (Lindoro în deșert)*, Rimbaud și Campana sînt deja intimi sufletului lui Carrà. „Cămăruța din strada Vivaio" este locul fizic unde locuiește misteriosul Carrà din acei ani; și Milano care, cu galeriile, cafenelele, întîlnirile sale, fusese în anii febrei futuriste „o peșteră cu stalagmite vibrante" (Longhi), pare acum dezolat în „întinsa pîrloagă a Lombardiei", aproape înăbușită de un miazăzi „uleios... într-un vapor-Carrière oprimant". Acum camera lui este o temniță de vise dramatice:

Chi fu a precipitare il mio destino nel pesante
pozzo di tufo Giotto, Paolo Uccello
Povero palombaro tra opachi vapori di sogno
A quando il volo
A quando il volo...
(Cine mi-a aruncat destinul în adîncul puț
de tuf
Giotto, Paolo Uccello
Biet scufundător printre opaci vapori de vis
Pînă cînd zborul
Pînă cînd zborul...)

Sau:

Sul vessillo del mio bianco martirio appaiono
neri sferici silenzii marini
(Pe stindardul albului meu martiraj apar ne-
gre sferice tăceri marine)

unde ecoul de *Illumination* rimbaldiană se înalță să acompanieze tăcerile mai întinse ale lui Malevitch, sau să învingă oprirea spațiilor tăcute, dar puțin cam mecanice de obicei, ale lui Kandinsky. „*Non premermi troppo sul cuore/ spirito per troppa fede travolto* (Nu-mi apăsa prea tare inima/spirit frămîntat de prea multă

credință)"; sau în *Noaptea Creștină*, din ianuarie '19: „*Percossa ripiegata l'accesa passione riapare mistica allo spirito che si ritrova* (Izbitură surdă aprinsă pasiune reapare mistică spiritului care se regăsește)". Deci, mai mult decît efort, o tăcere dificilă și dramatică, purtată, în furtuna războiului, ca acea luptă despre care Rimbaud a scris: „*Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes* (Lupta spirituală este la fel de brutală ca și bătălia între bărbați)". Unii dintre artiștii Italiei, care nu au fost destinați să înfrunte proba materială a armelor, au purtat, într-adevăr, această luptă la ei acasă. În trecerea pe care încercase s-o facă atunci Carrà, ca și prietenul său Soffici, „de la haos la armonie, de la arbitrar la libertate, de la instinct la conștiință", a fost desigur și voință; dar nu forțată, ci întru totul străbătută de pasiune. Și cînd el evocă în *Pictura metafizică*, apărută la sfîrșitul lui '19, *Prima renegare a „Dinamismului plastic"*, nu poate să nu respingă anumite atacuri ale unor „futuriști secunzi" împotriva transmigrării primilor futuriști; și socotim justificată conștiența unei reciproce detașări spirituale care l-a făcut să scrie: „pentru că aceste hotăriri ni le-am impus în primul rînd nouă înșine, fără grija de a fi astfel acuzați de recul, de coborîre a steagurilor, sau de trădare și de lezare a modernității... de către cintezoii originalității mecanice". Polemica aceasta, ce pare pornită cu unii ca Depero, dacă nu cu unii ca Balla și Prampolini, vine de la o dreaptă conștiință a muncii sale din acei ani. Era foarte îndreptățit să se scuture de unii ca Depero, care-l înțeleseseră astfel pe Giotto: „În linii tăioase și hotărîte, păstori și călugări, soldați și patricieni, femei și sfinți, cuprinși de o presimțire sinistră, îndreaptă enormele globuri oculare de un alb de var, înfundați în contururi negre de catifelat pămînt negru. Un murmur solemn și liniștit trece din centru spre periferia înfricoșătorului condensat în lege cubică. Acest
07 flux centrifug își transmută originile muzicale

și devine formă și arhitectură care este un ansamblu de forme.

Sub expansiunile din spatele figurilor, ghemuite sau înclinate în gesturi afectuoase, și sub cele ale stomacurilor și ale vaștilor pectorali, masele din jur se izbesc, se dilată și se extind ca să facă să izbucnească drama plastică, dramă care se închide în afara psihologiilor particulare.

Straturile extrase din compoziție te înspăimîntă și-ți vor face sufletul să audă vocile geologice ale pămîntului."

Aici este clar că invenția formală este gîndită în strînsă conexiune cu motivația sa spirituală; iar dacă și această căutare de izvoare îndepărtate ajunge apoi să stagneze într-o totuși nobilă inerție, poate inevitabila sa nenorocire istorică nu trebuie să coboare, în ochii celui care-l mai caută pe artist în deplinătatea, nivelul acelei iluzii, mai adevărate decît continuitatea modernistă, destul de modestă în ansamblu, a „futurismului secundar". Cît privește naționalismul, implicit eventual în această redescoperire giottească, cine l-ar acuza de retorică pe un om atît de dezarmant în nevinovăția sa, care scria: „Uneori Giotto îmi apare ca un Dumnezeu al Italiei, alteori nu"? Și cine, printre „futuriștii secundari", a împlinit în pictură o imagine demnă de aceea care deschide *Paolo Uccello costruttore?* „Sub aripă negră de soartă înșelătoare pupila lui Paolo s-a fixat în infinitul variabil al fraternizării cu lucrurile." Pe mine mă face să visez la fantezia misterioasă a unui Max Ernst mai uman. Au apărut, de fapt, capodoperele „metafizicii" lui Carrà. Sînt foarte cunoscute în Italia; și de cînd el modifică *Gentiluomo bianco (Gentilomul alb)* în urma contactului cu De Chirico, pe la începutul lui '19, pînă la *Figlie di Loth (Fetele lui Loth)*, deja marcate, în înaintatul '19, de semne îndrăznețe de un nobil arhaism, capodoperele sînt precumpănitoare. Dacă aș vorbi despre ele, aș depăși cadrul acestei cărți; voi spune doar că ele ne fac să înțelegem cum se cuvine cuvintele pe care Carrà le scria în aprilie '16: „Faptul plastic

gravitează în centrul constelației noastre, întocmai ca aștrii în jurul soarelui".

A fost de înțeles ca o operă din acei ani atît de plină de poezie și de voință, de modernitate aventuroasă și de gravitate antică să impresioneze, chiar în Bologna lui Morandi, fantezia unui tînăr care s-a dovedit apoi foarte dornic să cunoască realizările figurative aproape tot atît de mult cît și pe cele literare. În opusculul intitulat *Carlo Carrà*, Raimondi republică trei desene din '16 și '17, care apăruseră deja în „La Brigata" și găzduiește scrierea lui Carrà *Contributo ad una nuova Arte Metafizica (Contribuție la o nouă Artă Metafizică)*, datată ianuarie 1918. Pentru ochiul pătrunzător al lui Morandi, mai importantă decît cuvintele era nota gravă, oarbă și ironică în chip liric a *Gentilomului alb* (în ultimul său stadiu) care ocupa pagina, amenințător, nesigur printre puținele obiecte goale și compacte. În vreme ce „metafizica" italiană, care atinge punctul său culminant în lucrările lui Morandi din '16, implicite încă din '11, se referă în primul rînd la fascinanta lege formală care învinge aparențele sensibile și se contopește cu o normă spirituală cu totul dominabilă și clarificată în minte, în antiteză cu cea a lui De Chirico și Savinio, în care „metafizica", mai mult decît ordine, unitate, compoziție mai mult decît fizică a aparențelor fizice, este mai ales nostalgia de recognoscibil, ironie, enigmă, neliniște. Carrà, în schimb, creează timp de cîțiva ani, într-un echilibru dificil, o alternativă dramatică, aproape fatală, pentru el, lombard, în niște tradiții opuse. Îl salută tînărul Raimondi: „Dragă Carrà, acesta este momentul tău". „Carrà, cu tine, în sfîrșit, se pot depăși limitele." După agitata primăvară a lui '18, și Morandi se situează cu hotărîre alături de „metafizica" ferrareză, și pare atras de ea.

Nu aș fi putut vorbi de un Morandi „metafizician" fără un nou examen de conștiință comparativ cu opera lui De Chirico și a lui Carrà. Sînt cît

se poate de departe, oricare ar fi forţele mele, de certitudinile acelor ani; tocmai din această pricină mă emoţionează gîndul de a putea găsi o confirmare critică corectă, chiar din atît de schimbatele perspective de astăzi, pentru acele opere. Mi se pare evident, totuşi, că întîlnindu-se cu „metafizica" ferrareză, Morandi a exprimat o concepţie spaţială deosebită cu care s-a luptat apoi în întreaga sa artă; ca s-o evite, poate. Această concepţie a spaţiului adînc, care nu se mai află suspendat între subtilul şi rafinatul gol dintre cele două dimensiuni, este la el o nouă şi pură respiraţie corală. În timp ce la alţii s-a degradat în retorică (la De Chirico de-a dreptul în tehnicism scenografic), la Morandi a rămas o dezbatere profundă, de adaptare umană şi nu formalistă. De altfel el răspunde numaidecît şi de la egal la egal, şi cu atîta autoritate, încît abia cu mult mai tîrziu Raimondi trebuia să scrie: „O voinţă atît de hotărîtă, o conştiinţă atît de puternică, urmărind singura realitate, şi singurul adevăr care este arta, dacă au păcătuit apoi prin orgoliu şi dintr-o supremă siguranţă de calcul matematic, într-o sferă atît de indefinibilă cum este arta, s-a întîmplat poate tocmai fiindcă un asemenea artist trăia un asemenea moment istoric." Morandi alege, într-adevăr, „metafizica" ca o voită aprofundare a „valorilor plastice" proprii, chiar cu puţine luni înainte de a fi luat naştere revista care poartă acest nume (va apărea în noiembrie '18) şi în halucinanta tensiune morală şi poetică a acelei voinţe constă contribuţia sa la poetica acelei şcoli; dacă se poate vorbi despre o şcoală.

Frumoasa *Natură moartă* din colecţia Orombelli mi se pare prima din seria „metafizică" din '18, pentru că în definirea semnului şi a umbrelor pare să mai fi rămas încă incizia liniară, fragilă dar acută din acuarela *Vas cu cactus*, datată iulie 1918 (col. Mattioli). Frigul care se lăsa peste puţinele obiecte preferate şi pe corpurile geometrice nu a ajuns însă, într-adevăr, la o asemenea rigoare încît să nu permită adierea unei ultime

atmosfere; clarobscurul începe deja să absoarbă umbrele, dar fără implacabila plastică a operelor care apar pînă la sfîrșitul acelui an. Umbra mesei este încă o amplă semilună, puțin alungită la capete, penumbre arcuite ușor se insinuează ici și colo; aici fișii trase lent, acolo bule de contrareflexe îmbibă cu oarecare dulceață incipienta tensiune a spațiilor. Pare că Morandi, începînd o nouă fază, vrea să controleze o foarte voită conștiință plastică cu etalonul ales cu blîndețe al picturii sale de ton; pentru că un miracol de echilibru între foarte calibrata suprafață compozițională, noua față a reliefurilor și înnăscuta, deja consumata acum înțelepciune tonală se petrece în această operă, încă clocotind de viață, cu toată aspirația sa spre rigoare. Despre ea a scris un tînăr și pătrunzător martor aproape contemporan (în „Valori Plastici" chiar din aprilie-mai 1919), Raffaello Franchi: „...obiectele, prezentate cu o candoare primitivă, fără să fie cîtuși de puțin pictură metafizică, au întru totul farmecul unei năluciri, atît de armonios sînt compuse și atît de bine ascunsă este știința acestei armonii." Sînt cuvinte care izbutesc, în cele din urmă, să fie de acord cu interpretarea „moderată" pe care noi sîntem înclinați s-o dăm tabloului. Prețiozitatea sa optică, într-adevăr foarte mare, se infiltrează prin calmul cu care Morandi a transformat sticla grosolană a clondirului comun într-o „valoare" transparentă exactă, grosimea vasului de teracotă în rafinat și dens alb de lapte, cu care a îmbibat ciudatele secțiuni de prismă, în zidul de remarcabile movuri rozacee. Iar în ceea ce privește fraza lui Franchi, „fără să fie cîtuși de puțin metafizică", este în parte justificată de faptul că Morandi împrumută de la „metafizică" doar profunzimea neperspectivală, care pînă atunci nu-i era proprie; dar, în vreme ce De Chirico ia de la perspectivă, aproape ca un nordic, emotivitatea magică (mai tîrziu a vorbit despre o legătură tulburătoare între perspectivă și metafizică); în vreme ce Carrà o interpretează, de obicei, ca pe o platformă esențială pentru via-

ţa fascinantă a creaturilor sale ca niște manechine (și ochiul domină de sus iminența patetică a personajelor sale); Morandi, în schimb, recuperează cu o autoritate liniștită, dintr-un punct de vedere care este aproape cel al perspectivei clasice, raportul reciproc al formelor. Ele se constituie atît de liniștit aici încît această *Natură moartă* apare ca o demonstrație solidă și echilibrată a anumitor axiome care circulaseră în paginile „metafizicienilor": „În liniștea formelor.. contemplația noastră se odihnește..."; și, fără pedanterie, în jurul axei sticlă-prismă compoziția este atît de înțeleaptă, încît cele două sau trei dimensiuni se unesc fără să mai fie fragmentate; ba chiar, fără nici o referință precisă, ca la un strălucit italian din Renaștere.

Ceea ce pentru De Chirico este enigmă magică, ceea ce pentru Carrà este cucerire pasionată, pentru Morandi pare înțelepciune dobîndită: ca și cum aulele academiei ar fi laureat, prin miracol, acest genial și calm școlar ca să demonstreze o viață nouă a didacticii sale cele mai elementare. A încercat vreodată Morandi, cum scrie Carrà, „dulcea suferință pe care o dă cîntarea unui acord de formă"? Sînt convins că a simțit-o; dar în același timp la el e ca și cum rezultatul ar lua naștere deja în acord cu ceva foarte greu definibil și totuși foarte concret, care se cheamă regulă, spirit de artă. A spus bine Longhi, și fraza pare să se potrivească tocmai cu epocile parabolei sale de dezvoltare de acest tip de „metafizică", deci, că: „...Morandi... pare regula monastică și totuși liber cîntată a eternului spirit formal italian". Astfel devine oportun și ceea ce a scris și Carrà în favoarea artistului care în mod aparent se limitează la subiectul restrîns: „Ceea ce se pierde în aparență, se cîștigă în substanță, în compatibilitate spirituală"; și după puțin timp Morandi va aborda acea cuceritre de „forță" la care s-a referit Carrà numaidecît după aceea. Chiar și *Natura moartă* Jesi, deși dobîndind un plus de strălucire a unor părți, deși făcîndu se mai impunătoare iminența obiec-

telor în spațiu, rămîne, apropiată în timp de cealaltă cum desigur a fost, în sentimentul amplu, liniștit oglindit, al incipientei metafizici morandiene. Da, desigur, unele ingrediente din ornamentul metafizic apar în operă: iată, în primul rînd, bustul de manechin (Morandi îmi spune că l-a găsit la Grizzana, în 1913, și i-a plăcut forma pe care o avea), cenușiu ca un metal moale, reflectat amplu ca o oglindă convexă, iată pipa, lungă și îndoită ca și *Nudul* din aprilie, cu aerul acela ciudat, aproape filosofal; și farmecul acelei panglicuțe roz! Dar nu sînt suficiente anumite obiecte, și nici măcar ideea spațiului profund, dacă toate acestea nu alcătuiesc o climă specific „metafizică". Dacă s-ar fi oprit la acest punct, ar fi de ajuns, pentru atîtea păreri care au interpretat apropierea lui Morandi de „metafizică" drept un fapt de ordin pur stilistic, cuvintele lui Soby, cînd definește „mai ales iconografice" afinitățile lui Morandi cu Carrà și cu De Chirico; și pînă și tema clasică a manechinului apare „...în primul rînd, probabil, pentru că netedele, curbele linii ale contururilor manechinelor puteau să-l îndemne la un control plastic al elementelor de natură moartă din opera sa, sticle și, în același timp, mese, mai ales".

Dar Morandi nu s-a oprit în acel punct; pentru anumite opere care au urmat interpretarea pur stilistică mi se pare insuficientă. Ciudățenia, deja neobișnuită la el, pe care o prezintă obiectele din *Natura moartă* Jesi, devine imediat joc ironic inseparabil de un divertisment formal. Asemenea calități mi se par evidente în cele două *Naturi moarte* din colecția Jucker, și chiar în cea cu manechinul care, fiind mai întîi în muzeul din Moscova, se află acum, după informațiile prețioase și directe pe care le-am primit în această privință de la Luigi Magnani, la muzeul din Leningrad. N-am putut niciodată să mă opresc, o mărturisesc, de cînd am avut un minim de „deprindere culturală" *(uso di cultura)*, să nu mă gîndesc la „Dada". Și asta poate pentru că etimonul cuvîntului este inseparabil de ideea de „joc",

sau de *hobby*; dar este sigur că opere ca acestea îmi apar într-un anumit fel, și destul de misterios (Morandi afirmă că despre „Dada" nu are decît cunoștințe vagi și sărace), realizate în acord cu bizara dar fundamentala mișcare anarhică care-și găsește reședința cea mai potrivită în Elveția, departe de orice cenzură care parvine de la națiunile implicate în război. Două fapte, mai degrabă divergente, ca „metafizica" și „Dada", una preocupată în mod esențial să intuiască lucruri sigure și eterne, cealaltă preocupată să distrugă orice siguranță și convingere temeinică, nu scapă, de altfel, de niște intercomunicări, nu numai materiale. Adevărata cale, chiar și spirituală, este De Chirico, care expusese în '17 la Galeria Dada din Zürich. De altfel tînărul De Pisis, proclamîndu-se chiar în '18 „profetul" lui De Chirico și al lui Savinio, execută apoi, între '19 și '20, cîteva *collages* de natură moartă care par să se refere, destul de clar, mai mult la „vacanța" lui „dada" decît la misterioasa gravitate „metafizică". Aceste lămuriri, care provin în parte de la Raimondi, arată, de altfel, cît de vie, de plină de impulsuri de-a dreptul contradictorii, a fost acea mișcare „metafizică". În orice caz, lăsînd la o parte cronica, versantul „metafizic" de origine nordică, adică acela al lui De Chirico și Savinio, apelează la calități care, dincolo de aparentele și, nu negăm, decisivele divergențe, scot la iveală, prin „Dada", legături secrete. Se știe cîtă greutate a avut în „metafizică" conceptul de „ironie"; și recent Maltese, a insistat corect, deși poate cam excesiv, asupra acestui lucru. Savinio scrie că „metafizica", pe lîngă faptul că este „reprezentare totală a necesităților spirituale în cadrul limitelor plastice" (ceea ce ar putea să fie valabil și pentru „metafizica" specific „italiană"), mai este și „putere de exprimare a laturii spectrale a lucrurilor-ironie". Nu sînt de acord cu Di San Lazzaro care socotește că această „ironie" a fost exprimată de Carrà (se întrezărește puțin în *Cavalerul Occidentului?*); ea are, cumva, o oarecare legătură, deopotrivă cu „spectrali-

tatea" sau cu „mitografiile ironice", chiar, cum le-a definit Longhi, ale lui De Chirico, și cele literare ale lui Savinio; în dublul și ciudat de cuprinzătorul sens de „nostalgie a lucrurilor antice, sacre și misterioase", precum și de „desacralizare a lucrurilor moderne și care pot fi îndepărtate". Pacifiștilor anarhici de la Zürich le răspunde, așadar, un nou incongruent spirit de evaziune din partea „ferrarezilor". Cum s-ar explica altfel faptul că „pictura metafizică" și „dada" sînt amîndouă, în măsură aproape egală, la rădăcina suprarealismului?

Acest spirit nu-l lasă imun, după părerea mea, nici pe Morandi, om viu și dotat, tocmai pentru asta, cu un „radar" secret, deoarece este foarte personal chiar și în ceea ce privește lucrurile cele mai străine de el. Se gîndește, poate, la Paolo Uccello; și iată aerul fără viață, rarefiat, respi-
13 rabil doar mental, al *Naturii moarte* Jucker. Absurdul este exprimat aici atît de precis încît devine, la prima vedere, ireperabil. Jocul formelor este aici la limita infailibilei sale precizii, în timp ce „valorile plastice" sînt atît de reduse încît sînt resorbite de acea ușoară patină care nu se impune nici cît o adevărată valoare de ton, chiar dacă este aproape ca luciul unei rafinate armonizări. Cămăruța paralelipipedică este atît de precisă pentru ochiul nostru, atît de lipsită de orice sens vital încît, în loc să pară un tovarăș al maeștrilor absoluți ai abstracțiunii, Morandi apare mai degrabă ca un fel de parte adversă italiană, și de aceea netulburată, perfect formală a dadaiștilor și chiar ca un precursor al prestidigitatorului Calder. O exactitate artizanală abătută de la „metafizică" a rectificat spații, a răsucit umbre, ca și cum ar fi fost cu adevărat batante de uși sau de ferestre; dar, în primul rînd, a suspendat în golul pneumatic al acestor deschideri, ciubuce, mingi, globuri din cercuri, care par să joace un joc tacit de amînări, de abateri, de momentane imobilități. Totul este aici ca la jucăria aceea populară cu un drăcușor de sticlă care se mișcă
115 într-un borcan cu apă — Drăcușorul lui Des-

cartes, îi zice —, sau ca la jocul de iluzionism al biluței care se ridică din umbra subțire a unei baghete metalice, încît din magie, totul fiind atît de elementar, se transformă în delicioasă teoremă a unei didactici aproape puerile. Într-adevăr e ciudat acest adult Morandi care, contemplînd, se amuză atît de neobișnuit, încît pare să fie la primele frisoane ale gripei spaniole! Și avea, acum, cine să-l urmeze. 1918 este anul prieteniei cu Raimondi, iar acum și florentinul Franchi îl admiră. În numărul din noiembrie-decembrie din „La Raccolta", apare la rubrica „Terrazza", pagina lui Franchi purtînd titlul *Giorgio Morandi*. Mărturisesc că am descoperit-o de puțină vreme și că pînă atunci nu o cunoșteam decît pe aceea, mai puțin importantă, apărută un an mai tîrziu în „Valori Plastici"; această pagină, mai veche, e mult mai valoroasă, căci, cu vigoare și claritate, tratează unele teme fundamentale (devenite, chiar, locuri comune) ale criticii morandiene care va urma: caracterul antiliterar al picturii sale; profunzimea cezannismului său; contrastul între „dispoziția... lirică și toscană, italiană" a lui Morandi (și chiar a lui Carrà) și „nordismul" lui De Chirico. Dar meritul de a înțelege aceste adevăruri, care acum par elementare, dar care atunci se „inventau", este puțin diminuat (dar cum puteai să-l pretinzi de la o orientare critică îndreptată, atît la cei mai tineri cît și la cei mai vîrstnici, spre o restaurare formală?) de subevaluarea, sau de-a dreptul de neînțelegerea „conținuturilor" morandiene. Celui care nu va folosi cu discreție acele justificate locuri comune, îi va scăpa, probabil, umanismul ironic și aproape nihilist al acestor picturi, la care, probabil, se referea Franchi cînd scria despre anumite lucrări „abstracte construcții aproape algebrice, dominate de îndemînarea și de sensibilitatea unui pictor, nu de cea a unui metafizician" și afirmă un lucru adevărat, dar unilateral. În aceste construcții, de fapt, atît de exact calculate, este evident prezentă și „metafizica" absurdei lor fizicități formale. Divertisment de

tinereţe liberă, deşi sacrificată, construcţie spontană înăuntru unei ironii care polemizează implicit cu dramele, chiar prea ezoterice ale altora, ele sînt, conform unei idee despre artă care apare frecvent şi în paginile scriitorilor admiraţi de Morandi, ca Soffici şi Cardarelli, în mod perfect, tacit, absolut „inutile". De aceea sfera făcută din cercuri din *Natura moartă* în roz pare să corespundă desenelor astrolabului, şi amîndouă, în general, şi cu adevărată graţie italiană, corespund, fără să-şi dea seama, spaţiilor obstinate, goale şi mecanice din *Très rare tableau sur la terre (Tablou foarte rar pe pămînt)* de Picabia.

Dar cînd în „surditatea aeriană a unei camere cu lumină egală", cum bine a scris Franchi, şi chiar în nimicul armonios şi paralelipipedic al casetei (de carton? de lemn? cum să defineşti această materie amaterială?) se odihneşte din nou, liniştit şi dominator, manechinul, ironia pare să se stingă în prezenţa aproape umană a acestei forme „închisă şi perfectă în limita propriului
12 volum". *Natura moartă* de la Leningrad este cea despre care Morandi afirmă că a fost ultima lucrare din '18, dar despre care avem acum de discutat. Raimondi îşi aduce aminte cu încîntare de frumuseţea ei; chiar şi un vechi clişeu pare totuşi să-i reamintească lumina limpede, dezolată, senină; împăcată, pe manechinul îmbrăcat; din nou, secţionat, bine strîns, înfăşat proaspăt corp exact care desprinde umbre luminoase şi perfecte în acea cavitate unde rămîne mult saltul obişnuitei biluţe, insensibil turtită, acum, de uzura irespirabilului. Şi iată cum, cu un gînd demn — acum, da! — de un strănepot al lui Piero şi Paolo Uccello, manechinul este deplasat spre stînga ca să fie centrat în ansamblul tabloului. Franchi conclude (şi cuvintele sale pot fi valabile pentru această natură moartă, dar şi pentru tot acest moment, în întregime, din arta morandiană): „Pictura de obiecte inerte peste a căror frumuseţe a trecut o întreagă eternitate de placidă contemplare este expresia noastră cea
117 mai adevărată din acest timp. Arta italiană,

abia reînviată după o perioadă mai mult decît de decadență... de uitare și de părăsire în forme vulgare, se pare că a înțeles și trecutul din această austeră simplitate, atît de puțin se găsește în această reafirmare dezordonata, exaltata și impresionista plăcere de renaștere, în vreme ce aici respiră atîta siguranță neîndoielnică". Franchi înțelesese deja mult din soarta tînărului Morandi, pentru care recuperarea unui ton modern, dar — dincolo de particularismul ottocentesc — demn de „simplitatea austeră" a marelui trecut al Italiei, s-a maturizat, plin de o „siguranță neîndoielnică"; abia atins (dar, adaug eu, atinsă doar acea parte care rămîne lucru omenesc) de excitatele sau neliniștitele propuneri ale futuriștilor și ale „metafizicienilor" militanți. A spune că Morandi este străin de aceste dialectici, este o foarte mare și chiar excesivă intuiție a lui Franchi; dar poate chiar mai mare din punct de vedere interpretativ este ideea că aparenta „inerție" a obiectelor din natura moartă este animată de o „frumusețe" peste care a „trecut o întreagă eternitate de contemplare placidă". Nu era ușor să se arate mai bine sensul infinit de maturizat al artei morandiene, în care prin formă este mereu prezent, printr-o emoție umană vetustă, printr-o transmitere atavică, sensul istoriei. Și tocmai datorită acestei moșteniri, umilă prin evitarea oricărei aulicități voite, trăind viața străbătută de obscure generații, a infiniților ochi italieni născuți pentru artă, „pictura pură" a lui Morandi nu mi s-a părut niciodată pictură formalistă, chiar dacă din forma, sau cel puțin din neobosita exprimare prin figură, el și-a făcut permanent motiv de instruire, ideal exclusiv. Prin absurd s-ar putea spune că forma este „conținutul" picturii lui Morandi, deoarece este identificată zi de zi cu viața; demnitatea umană maturizată, susținută, adică rezistentă în curgerea timpului. Astfel, cînd în aceeași revistă Franchi identifică, dealtfel și pentru prima dată, pe Morandi și pe Carrà cu unii ca Bacchelli, Cardarelli și Baldini el arată ceva mai puțin respect față de prece-

dentele definiții cînd afirmă că „au astfel evidente caracterele și calitățile operelor care aparțin istoriei". Conceptul acelei tradiționale modernități devine aici, într-adevăr, static, aproape aulic; tocmai în vreme ce, ținînd seama de apariția revistei „Valori Plastici", Raimondi vorbește, în același loc, „de o calmă sensibilitate de gîndire între limitele sigure și perfecte ale tradiției". Aceasta pare, ca să spunem adevărul, din partea celor doi tineri, o limitare în interpretarea a încă atît de bogatei ambivalențe a celor mai vîrstnici protagoniști din acei ani de artă și de literatură italiană. Nu a fost dealtfel vina nici a lui Raimondi, nici a lui Franchi, ci aproape a tuturor celor mai „mari" decît ei, dacă „Valori Plastici", în artă, și „La Ronda", în literatură nu au întîrziat prea mult ca să se antreneze, în chip nobil, într-un prea înțelept ideal de restaurare.

Morandi a putut fi stăpînit de această tentație doar între '19 și '20, dar vom vedea că imediat va înlătura riscul într-un chip neașteptat. Acum însă, spre sfîrșitul anului 1918, în loc de a deveni „purist", capătă putere. Manechinul iese din cutia sa și se așază pe o masă, părînd să intre într-o discuție mută, ca un om adevărat, cum se
15 vede în *Natura moartă* din colecția Jesi. Lumina se intensifică, umbrele se alungesc, ca într-o după-amiază absurdă din afara anotimpurilor, și o vrajă rece și purternică se degajă încet încet din această mută analiză interioară a valorii formelor. Căderea luminii este precizată și deosebit de intensă, orbitoare pe paralelipipedul pur, pe obișnuita sticlă albă — de data asta, de-ar fi posibil, mai albă decît orice alb —, pe ciubucul împodobit cu trei dungi care îl modelează și îl înghesuie (în această natură moartă „valorile plastice", care izbutesc să se definească mai precis, încă mai sînt temperate de o mare și egală presiune luminoasă); pe manechinul (admirabil răspuns la marele coif sudat care ține loc de cap în tabloul *Musa metafisica al lui* Carrà) care este într-adevăr, cu atît mai mult, portret
19 (autoportret?), personaj care „există", amenin-

ţător în perfecţiunea lui brună, care vrea să „fie": simbol activ al voinţei prelungită de o civilizaţie care s-a regăsit pentru o clipă, pentru ani, pînă cînd?, şi care nu vrea să moară. Comparativ cu el, *Autoportretul* totuşi remarcabil din '19, despre care vom vorbi, este o tihnită, puternică, dar indiscutabilă arheologie; aici, în schimb, este magie, fascinantă vrajă a vieţii. Astfel încît, o repet, nici aici şi nici în rest, niciodată, nu este cazul să se alăture aceste capodopere ale lui Morandi incipientelor realizări ale „purismului" lui Ozenfant sau Jeanneret; pe care, de altfel, contrar ipotezelor lui Soby, Morandi nu le cunoaşte şi, desigur, nu le-ar fi luat prea mult în seamă. Între acele riguroase proiectări pentru baruri elegante, şi forţa mută, de neatins şi ciudat de vie, a acestor singurătăţi este mare distanţă. În Morandi este puritate, nu purism, orbitoare suspendare de lumină, nu o igenică privaţiune de lumină; şi apropierea care s-ar putea face, nu de „obiectele standard" etalate de „purişti", ci de solida, inepuizabil elaborata pictură a lui Leger *tubiste*, ce s-a dezvoltat în aceeaşi ani dintre '17 şi '19, rămîne insuficientă pentru că la italieni, şi cu atît mai puţin la Morandi, nu există adoraţie pentru mecanică (această fază fusese asimilată mai genial decît oricînd în anii fascismului), nici căutarea formei în sens aplicat şi instrumental. Cînd Leger trece de la *Mecanicul* din '18 la *Oraşul* din '19, ce oare altceva face el decît să ajungă la o „metafizică fără mister"? Cred că în al doilea tablou o cercetare filologică exactă ar putea să demonstreze citatele din De Chirico şi din Carrà. Dar, repetăm, la italieni căutarea formei nu este instrumentală, ci răspunde (mai ales cînd unui artist ca Morandi nu-i place, nu numai să scrie, ci nici să vorbească de asta) unui act de viaţă care este şi preocupare de absolut. În acest sens a-l exclude pe Morandi din „metafizică" cred că ar fi o eroare critică.
12 Chiar mai mult decît în *Natura moartă* de la
Leningrad, unde totuşi procesul este încă în plină
15 16 desfăşurare, în *Naturile moarte* din colecţia Jesi 120

și din colecția Jucker, din care am ilustrat numai una, Morandi se dovedește în felul său „metafizician", tocmai prin acea tensiune stilistică și morală care, chiar și într-o declarată și concretă obiectivitate, crează totuși o sugestie „magică", sugestie care nu e cea a lui De Chirico, nici cea a lui Carrà. Cu sensibilitatea sa promptă și pătrunzătoare Brandi a arătat că înțelege sentimentul imaginativ care pemerge aceste opere morandiene, scriind despre „volumele" care le ritmează: „Acestea apar într-o integritate impenetrabilă de corp ceresc, atît de exasperate și de înghețate încît se pierde sensul abstract de arhetipuri, cum ar fi cilindrele, conurile, ovoidele; sînt suscitate, nu reproduse: evidența lor este mentală". „Asistă", spusese Bacchelli despre „metafizica" pur italiană a obiectelor percedente; „sînt suscitate", afirmă Brandi despre aceste obiecte din '18. Din păcate se grăbește să adauge: „Dar nu este vorba de vrajă aici, nu este vorba de evocare magică..." „Nu se recunoaște momentul, lucid pînă la disperare, în care intuiția plastică ajunge să se concentreze..." Și Argan vorbește de o „foarte ascuțită analiză a problemei spațiale" și mai adaugă și că Morandi „cunoaște în mod perfect inutilitatea soluțiilor dialectice" (dialectica între lucru și spațiul „metafizicii"), înstrăinîndu-l astfel de orice contact esențial cu De Chirico și cu Carrà. Și Apollonio: „... acel spațiu... este recompus de Morandi într-o stabilitate de atmosferă atentă la pulsațiile controlate de o intimitate liniștită, nicicînd abătută de alte exigențe care să nu fie cele ale unei aprofundări a rezolvărilor excesive". Și Valsecchi: „« Obiectele » sale nu încearcă devieri dincolo de granița ilogicului: pentru a crea poezia este suficientă liniștita și ritmata lor prezență". Și chiar și din aceste interpretări unilateral formale ale picturii lui Morandi a apărut o cotare onorabilă și moderată a maestrului în lumea occidentală, dar care nu exprimă adevărata lui forță; iată-l pe Read care, punîndu-l laolaltă cu Carrà, afirmă: „Cîțiva ani Carlo Carrà și Giorgio Morandi

lucrează în armonie cu acest spirit poetic; dar natura lor era esențialmente clasică, și cînd, în 1924, De Chirico s-a întors la Paris, lăsați singuri, au părăsit stilul metafizic: nu mai căutau nostalgia infinitului, ci a finitului". Și chiar mai de curînd Cassou nu face decît să insiste, în ceea ce-l privește pe Morandi mai mult decît pe Carrà, asupra „gustului său pentru emoțiile pur plastice"; și, deasemenea, că obiectele „metafizicei" devin la el „teme plastice"; așa ia naștere confruntarea cu purismul, cu Léger, cu Derain, și conclude astfel: „Morandi trebuia să devină una dintre figurile cele mai strălucite ale școlii italiene contemporane, fără îndoială, vreau să spun fără intenții teoretice, nici filosofice, ci afirmînd și dezvoltînd un meșteșug lucid, o reflectare senină, o sensibilitate pudică și nobilă".

Toate acestea sînt adevărate numai în parte. După cum fusese impresionat într-o oarecare măsură de Boccioni, dar interesat de cubism, în aceeași măsură fusese impresionat de De Chirico, dar interesat de Carrà (ba, ar fi mai corect să spun că a fost interesat, fără poate să-și dea seama întrutotul, de modul cum spiritul dechirichean se transforma la Carrà). A spune astfel ar însemna, după părerea mea, să nedreptățim un adevăr care, chiar în relativitatea unghiului de observație a fiecăruia, nu este încă în întregime distrus, în posibilitatea sa de acord măcar aproximativ, chiar în timpul nostru. Ar însemna să neîndreptățim chiar și „metafizica" lui De Chirico și Carrà, care, de n-ar fi fost un lucru serios, ar fi lăsat indiferent un om de statura lui Morandi. El nu a urmărit niciodată povești, e firesc, și nici nu a dat titluri tablourilor sale, dar, o repet, „îl citise pe Rimbaud", și greșeala cea mai comună care se poate face în privința lui este de a nu înțelege, din lipsă de fantezie, faptul că el, prin constituție și prin alegere, limitează propriul tip de fantezie la o profundă și lentă zonă de săpături proprii. Cine ar putea spune vreodată ceva despre memorabi-

litatea anumitor evenimente aparent modeste care se petrec în pictura lui? Iar în ceea ce mă privește pe mine, căruia mi-a revenit cinstea de a prezenta, la Bienala de la Veneția din 1948, expoziția „metafizicii" italiene, chiar dacă afirmam că pe Morandi „temperament antiliterar cum n-a mai fost altul, trebuie să-l fi interesat de la acele povești doar metodica plastică și spațială..." simțeam totuși nevoia de a atenua afirmația precedentă adăugînd: „dar, în naturile sale moarte din perioada 1918—20, există un profil atît de halucinant, o calitate atît de cizelată și impenetrabilă — aș spune o limpezime excesivă — care le face să nu fie cu totul străine de însemnul „metafizicii". Prin „însemn" înțelegeam nucleul inspirativ de origină weiningeriană („determinarea sensului profund al lucrurilor"), romantică, nordică, de care, prin intermediul lui Carrà, a fost impresionat și Morandi. El nu va fi niciodată romantic dar, interesat de „metafizică" corespunde, prin luciditatea viziunii sale, cu un fel de „realism magic"; sau, dacă dorim, în sensul intim al termenului, cu un „suprarealism" de calitate care, după aceea, nu se va mai vedea. Dacă există aici un „mister laic", este chiar cel al acestor picturi deschise toate privirii, clarificate toate în limita stabilită de minte în spațiu, și totuși inaccesibile. Există ceva extrem de obiectiv și în același timp teribil de orgolios în aceste imaginații unde, ca să spunem ca Ungaretti, *„tutta la luce vana fu bevuta"* (toată lumina vană a fost băută). A rămas în schimb o lumină foarte palidă, dar agresivă, razantă, imlpacabilă, care să nu mai permită nici o vibrație de aer în jurul corpurilor; și prelungită ca aceea a unei insuportabile după-amiezi de vară, s-a oprit totuși în claritatea de oglindă concavă a unui zenit întrutotul mental; sau poate că, atunci cînd opera a fost terminată
16 (mă refer, acum, mai ales la *Natura moartă* din colecția Jucker), era aproape de iarna lui 1918. Sub lumina aceea, pielea lucrurilor se întinde
123 pînă la imposibil: *„un silence d'éternité"* (o liniște

de veşnicie) se lasă greu în această cameră vrăjită parcă mai înspăimîntător decît cea a lui Carrà. Naturi moarte ca aceasta, sînt unicul răspuns demn, stilistic şi moral, dat *Naturii moarte cu echipa* a lui Carrà, care, lipsită de curcubeul obişnuit metafizicii lui Carrà, şi aproape monocromă, ar fi trebuit cu atît mai mult să-l intereseze pe Morandi. La el, într-adevăr, materia este chiar şi mai încordată, atît de neverosimil încît, la un anumit punct, „tăcerea de veşnicie" a cămăruţei pare să se umple de un ţăcănit lent, invadator, obsesiv: ceea ce am simţi dacă încheietura degetului nostru — se poate introduce fără incidente în acest interior de rachetă plasată într-o stabilitate de neclintit — ar ciocăni în aceste obiecte: lemnul manechinelor ar răsuna mult mai ascuţit, mult mai dezuman decît bronzul. În orice caz Morandi, cu această obsesie meridiană a sa, „vine după" n-aş zice nocturnele lui De Chirico, sau după „soarele negru" al aceluiaşi, ci după scurta primăvară care se ridicase să strălucească din întunecimile zorilor sau crepusculelor lui Carrà. Morandi „normalizînd" în aparenţă acele dispoziţii mai romantice, tinde în realitate să ducă spre limita neverosimilului, superbă santinelă a celui mai pur sentiment italian, propriile capacităţi, aşa încît să ajungă la o „metafizică" foarte apropiată de cea „ferrareză". Din cine ştie ce motive, doi ani Morandi nu mai pictează nici un peisaj. În timp ce chiar în atît de purul an '16 peisajul este o supapă a fanteziei sale, acum, în schimb, concentrarea mentală prelungită asupra motivului „naturii moarte" măreşte forţa lui pînă la hipnoză. În această stare de somnambulism mental, de veghe lucidă, un „daimon" îndelung ţinut în frîu face să ţîşnească în tăcere foaia fără pată, decapitînd sticla neagră (care nu mai e sticlă grosolană, ci materie neagră solidă şi totuşi impalpabilă) cu o tacită ghilotină; ridică pe cutia compactă sticla densă, lapte de lumină, catifea de umbră; taie pîinea tare, populară, ca şi cum ar fi o figură pusă într-o perspectivă

răsturnată; și, o subliniez pentru că este lucru neobișnuit la Morandi, suspendă absurd în spațiu, ca într-un coșmar prelungit, masa rotundă. Toate acestea pentru ca să triumfe, cum se cuvine, manechinul, medium spiritist, scop al compoziției, spintecat de acea despicătură foarte lungă. Astfel brăzdează peretele impasibil și auriu segmentul lung și ușor oblic; și în privința tăieturii manechinului aș vrea să-mi exprim admirația profundă pentru cel care l-a creat. Îmi amintesc acum cele spuse de Picasso lui Kahnweiler, despre perfecțiunea dezgustătoare a artei italiene. Dar cine are ochi pentru artă ar putea spune că Morandi, făcînd poate un pas înainte față de deja splendida perfecțiune a tabloului *Gentiluomo briaco (Gentilom beat)*, a prelungit această interminabilă și îndelungată fandare, concentrat de linie, de clarobscur, de culoare de ton, de volum, cu o „non umanitate" care, dincolo de Giotto și de Paolo Uccello, găsește fără să știe tensiunea supremă a lui Antonello. „Dezgustător", poate, pentru nelinștitul Picasso, acest *tour de force* stilistic are totuși o ținută morală atît de puternică încît să poată întoarce dezgustul asupra celui care, ca și spaniolul, a rămas adesea străin față de secretele ultime ale formei ca profundă și nu provizorie tensiune, rămînînd dincoace. Aceștia sînt anii „cubismului sintetic" care mie mi se pare, în comparație cu vîrfurile „metafizicii" italiene, nu mai mult decît un strălucit, ingenios *jeu de cartes*, chiar și la Picasso și la Braque.

Nu, nu se poate glumi cu „metafizica" italiană; noi, cei mai tineri, s-ar putea ca, măcar uneori, să avem poftă s-o negăm; dar ca se întoarce ca o căutare a absolutului, ca o tensiune morală. Chiar și pentru aceasta, păreri ca aceea a lui Mario de Micheli, de exemplu, în lucrarea sa energică și utilă tuturor despre *Le avanguardie artistiche del Novecento (Avangarde artistice din Secolul al XX-lea)*, unde se află o atît de echilibrată și de inteligentă părere despre futurismul italian, ne pare prea grăbită și aproape impru-

dentă cînd, vorbind despre sfîrșitul futurismului, afirmă: „Ceea ce s-a întîmplat apoi în Italia — pictura metafizică și *novecentismul* — a fost, din punctul de vedere al problemelor, o închidere, nu o deschidere", La care, lăsînd de-o parte nedreapta egalizare între pictura „metafizică" și *novecentism*, noi am spune că „metafizica" închidea, desigur, unele probleme, dar că deschidea și menținea vii altele, care pot fi mai puțin interesante pentru De Micheli, dar care totuși nu au încetat încă să existe în lumea modernă; și istoria dovedește că influența „metafizicii" în lumea occidentală nu a fost inferioară celei a futurismului, de fapt, și că a jucat un rol important la diferita tratare „propagandiscă" a celor două mișcări. La tensiunea „metafizică" pot răspunde în Europa, ca antipod, doar vulcanicul Soutine din acei ani, și, în sens îndepărtat, dar întrutotul, neconform cu noi, Mondrian, și nu înainte de 1920.

„Metafizica" italiană, chiar dacă n-a fost tradusă de protagoniștii ei în „gînd gîndit", este un lucru care ar cere o cercetare nu mai puțin migăloasă, ci mai efectivă, decît cea pe care i-a dedicat-o Argan, imediat după război. Am citit și recitit acele pagini scrise în 1946; le-am discutat o vreme în scris, simplu soldat al unui umanism ajuns acum la limită în adîncul meu, firește neascultat de locotenentul căruia i se adresau pasionatele, poate nevinovatele mele reproșuri. Iar acum cîțiva ani, într-un *opus magnum* despre pictura contemporană, ajutat de un student al său, Argan a luat în legătură cu aceasta o atitudine contradictorie (pe de-o parte interpretînd „pictura metafizică" drept un *rappel à l'ordre* esențialmente reacționar — cu termeni destul de apropiați de o prea simplă aliniere critică și politică de orientare spre stînga — pe de alta recunoscînd că italienii au ocupat *o poziție importantă* — mai ales cea a lui Morandi, cel mai important dintre ei, — pentru o nu prea bine precizată „apărare a poeziei" de o obosită savoare croceană). Dar atunci, mai decis și coerent,

inteligent dar îndărătnic de sever, el, luptîndu-se în fond pentru o „cultură europeană" supranațională, vede, explicită și gravă, în sens negativ, problema unui „italienism artistic", care începe să se închege tocmai prin constituirea „metafizicii". Eu, în schimb, gîndesc astăzi că italienilor cu o mai autentică „voință de putere", și cu un sens care nu poate fi, în declarațiile lor, decît discontinuu și din punct de vedere filosofic neorganizat, le stă înainte drama care se va dezvolta mai tîrziu în "metafizica" lui Heidegger. În timp ce Longhi, Soffici, De Robertis și alții se refereau, cu mai multă sau mai puțină pricepere, la „metafizica unității", înțeleasă în primul rînd ca o convenientă umanistă a părților într-un tot unic (de aici, nemaifiind nici o neînțelegere cu Dumnezeu, se ajunge la demonstrarea mai ales — și adesea numai — a unui raport de armonie), Carrà are puterea să simtă în sine că „Arta ca și viața se înfruntă — nu se deduce", și timp de cîțiva ani realizează o dramatică unitate a contrariilor clasico-mediteraneene și nordico-romantice. În această dramă nu există încă angoasă existențială, dar sensul întrevăzut și insidios al unui „Nimic" se arată totuși prezent: sau cel puțin al unui Dumnezeu foarte îndepărtat, arbitrar, impasibil. În vreme ce De Chirico este purtătorul interesant, genial, dar relativ facil și paradoxal al unei tensiuni spre incognoscibil, care este nostalgie a enigmei, *Sehnsucht* (dorință invocată) romantică încă tradițională, Carrà este un îndîrjit învingător-înfrînt, experimentator în sine însuși al imposibilității unui prelungit echilibru modern — care să se înfrunte, nu să se deducă — între Ființă și Existență. Și tocmai pentru că „tematica efectivă a tuturor pictorilor metafizicieni insistă asupra deziluziei unei cunoașteri imposibile", ei rămîn încă moderni, lesne de închipuit. Desigur „metafizica" a fost nu „*rappel à l'ordre*", provenit din cine știe ce puteri oculte „reacționare", ci act viril, viguros și liber, de

voință pasionată, indivizibil pentru a construi o desăvîrșire. „Iubirea iubirii este forța care mă împinge", scrie Carrà în '16; și dacă el n-a păstrat prea mult, ca pictor, această „iubire a iubirii" în formă deplin activă, nu este un motiv ca să nu-i recunoaștem iubirea cînd a acționat în el ca pasiune a voinței. Desigur că Giotto și Paolo Uccello nu au fost niște pretexte pentru a stabili un însemn neorenascentist pe care doar fascismul l-a adoptat pînă la urmă ca retorică; în sufletul lui Carrà ei se înălțau împărtășind soarta lui Rimbaud. Dacă Boccioni fixase, dar în alt sens, ca pe una din finalitățile operei futuriste „eternitatea impresiei", Carrà părea, cu sentimentele și cu operele sale, să ajungă la acel nivel de viață și de artă pe care Rimbaud îl preconizase cu pasiune, primul în occident, ca să reziste la impresie și s-o „depășească": „*Les Phénomènes s'émurent — A présent, l'inflexion éternelle des moments en l'infini des mathématiques me chassent par ce monde...* (Fenomenele se emoționează în prezent inflexiunea eternă a momentelor în infinitul matematicilor mă prigonesc prin lumea aceasta...)" Prozele lui Carrà, de altfel, în afară de contactul cu Campana, recapătă un timbru rimbaldian, și nu numai prin asimilare, ci și prin relativa concordanță de situație. Și cînd Longhi, mult mai tîrziu, intuia în pictura lui Carrà chiar „un izvor de perenitate în clipa aleasă dinainte", oare nu amintea, poate, fără să-și dea seama de acea „*inflexion éternelle des moments*"? Arta ca viață „se înfruntă — nu se deduce", este de asemenea un alt mod de a indica o împlinire totală a artei ca viață (nu viața ca artă — care ar fi D'Annunzio), de dus mai departe în timp.

Este o trecere, aceasta a lui Carrà, pe care Morandi a făcut-o într-o modestă și precoce tăcere încă din 1911; și pentru el se întîmplase, în perioada acelui an, să se despartă definitiv de lumea fenomenală, a impresiei. Pentru Carrà, temperament extremist, personal și mult mai „literar" decît Morandi, trecerea s-a făcut mai

tîrziu, mai sonor şi mai dramatic. Era un refuz al fenomenologiei pozitive de la care pornise impresionismul, pentru a o transcende nu cu furia totală şi intelectuală a lui Boccioni, ci prin acostarea la o linişte deplină, la un echilibru între Fiinţă şi Existenţă, între formă, înţeleasă religios („Această lege a misterioasei gravitaţii şi construcţii spaţiale, dacă este o fatalitate în cosmos este desigur şi în artă") şi sensibila împlinire a acelei forme. Dar acel echilibru, care pentru a se menţine în fond ar fi implicat recuperarea în profunzime a unei credinţe constituite, nu a putut să reziste prea mult în acea zonă de mit solitar, pasionat, misterios, fără să fie ermetic.

În Carrà se naşte sincer, şi în forme noi, drama fatală pentru sentimentul religios modern, care nu l-a gîndit pe Dumnezeu ca o totală negativitate. Acesta va fi pasul făcut ulterior de Heidegger. O dramă religioasă atît de intens trăită în cuvinte şi în culori a găsit în jur atavica inerţie italiană care nu i-a îngăduit să continue a fi acea disperată, dar liberă şi legitimă energie vitală care a fost pentru un timp. Dacă Cocteau declară mai tîrziu: „O îndepărtare de De Chirico este moartea", dacă Argan afirmă că în „metafizică" procesul pentru a ajunge la „cunoaştere ar fi mai degrabă o moarte decît o trăire", Carrà însuşi fusese cel care, intercalînd munca sa de pictor, vorbise cu mult înainte de „tragica rostogolire a universului"; şi, în două rînduri, cînd esenţa ştiinţei moderne îi apărea în iluzia „unei sonorităţi unice şi inefabile", se referise la „un spaţiu istoric suprimat acum". Şi cînd pictura deschide larg portiţa „camerei fermecate" spre un spaţiu gol, întunecat, neutru, ce vrea să spună altceva decît că orice poveste, orice mit al modestei, dar profundei sale situaţii „citadine" moderne au fost salvate prin puterea sa de „iubire de iubire", au devenit vii, prin miracol, în bezna misterioasă a lui Dumnezeu, sau a absolutului? Şi chiar în primul număr din „Valori Plastici" îşi mărturiseşte el condiţia de luptă dramatică
 între un pol de viaţă pozitiv, şi unul negativ,

de îndepărtare mereu mai mare de Dumnezeu: „Din doi n-am devenit încă unu — cel care nu mai este nici eu, nici natură. „Iluzie de a putea opri locului partea nemuritoare din mine. Cea care este iarăşi şi mereu distrusă este fiinţa mea." Cînd iluzia pare să cadă în gol, iată cum îi apare pictura sa: „Corpuri seci şi planuri seci lustruite în cuburi; segmentele mele apar ca nişte abstracte şi disperate manii de stilist, reci şi firave mizerii sînt aceste imagini pe care le credeam construite în centrul spiritual al timpului şi al tuturor timpurilor". Era o iluzie pe atît de umilitoare, pe cît de înaripată era ambiţia, fără să se deosebească în esenţă de cea aflată în frazele lui Klee: „Şi ce artist nu ar vrea să fie prezent acolo unde centrul organic al oricărei mişcări în timp şi în spaţiu — se numeşte creierul sau inima creaţiei — determină toate funcţiile?"

„În sînul naturii, în adîncul creaţiei, unde se ascunde, bine păzită, cheia secretă a universului?" Aceste fraze sînt scrise cu cinci ani după cea a lui Carrà, pentru care, de altfel, în *Jurnalele* lui, Klee a dovedit o admiraţie foarte mare, fiindcă probabil citise prozele şi studiase reproducerile din „Valori Plasici", revistă difuzată, bănuiesc, pe plan european (*Vila R* a maestrului german, pictată în '19, nu mi s-a părut străină de unele influenţe ale „metafizicii"). Nu i se poate nega, aşa dar, lui Carrà, înainte de a i se imputa retorica şi italianismul, o conştiinţă istorică şi umană a propriei „drame intrinsece". Ce a făcut oare Heidegger, zece ani mai tîrziu, întrebîndu-se dacă metafizica este ceva şi ce anume, decît să intuiască drept „nimic" acea parte nemuritoare care se refugia în voinţa cea mai îndepărtată, care era un tărîm dincolo de beznă, la naivul dar profundul italian Carrà? „Cea cu care se pune în relaţie raportul cu lumea este fiinţarea însăşi — şi dincolo de aceasta nimic altceva. Cea de la care orice comportare liberă îşi primeşte direcţia sa este fiinţarea însăşi — şi dincolo de aceasta iarăşi nimic. Cea cu care se realizează... cercetarea care analizează

şi confruntă este fiinţarea însăşi — şi în afară şi dincoace de asta nimic altceva." Heidegger a teoretizat nimicul acolo unde italianul intuia „paradisurile arbitrare ale Dumnezeului-Unic" ceea ce era un mod implicit de a-l nega, afirmîndu-l. De aceea, cînd Carrà, silit cel puţin pentru un deceniu să-şi ducă mai departe drama, cu un efort care a produs şi nişte capodopere în artă, a fost epuizat de acea tensiune pînă cînd a înlocuit „paradisurile arbitrare" cu concepte trăite cu noblețe, dar obediente faţă de o greşită perspectivă istorică, de „ordine, metodă, disciplină" (asupra cărora Argan a insistat cu destul de puţină bunăvoinţă), „metafizica lui cedează locul „valorilor plastice" înţelese în mod naţionalist, şi, dintr-un moment fundamental al spiritului artistic occidental, devine iluzie conservatoare. Această iluzie nu a fost numai a italienilor ci, dimpotrivă, a avut un îndelungat succes în întreaga lume, mai ales după primul război mondial; doar suprarealiştii, şi înaintea lor artişti izolaţi, precum Klee, Morandi sau Soutine au reuşit s-o înlăture din calea lor, opunîndu-i o operă sau un ideal de viaţă concret. uman, individualizat şi „progresist".

Morandi, dacă l-ar fi cunoscut mai înainte şi după marele său răspuns personal la „metafizică", răspuns care aproape că-l silise totuşi să sporească tensiunea lumii sale bine constituită deja şi anterioară, l-ar fi putut sfătui chiar şi pe Carrà, cum îl sfătuise pe Bacchelli în '16 prietenul necunoscut „ai răbdare, nu găsi semnificaţii prea înalte la urcuşurile şi coborîşurile tale". Dar fiecare om adevărat îşi are soarta lui, şi nu i-a fost dat lui Carrà să aprofundeze neobosit în cadrul unor limite, cum i-a fost dat lui Morandi; încercînd chiar să „caute şi mai departe" şi să se lase pradă dezastrului plin de forţă a „iubirii de iubire". După gloriosul lui efort, steagul acelui atît de precar echilibru trece la Klee, artist foarte mare, şi în plus susţinut de o civilizaţie de tradiţie romantică cu mult mai pro-
131 fundă decît cea italiană. Astfel Klee a putut să

prelungească pînă la sfîrşit, lucru care pare miraculos, acel neîntrerupt echilibru, între viaţă şi moarte, între afirmare şi limită, între o subtilă, infinită „metafizică" cotidiană, despre care, spre deosebire de rarele şi misterioasele acte dramatice necesare lui Carrà se putea ţine un jurnal. Dincolo de aceste echilibruri este numai oribila, înspăimîntătoarea „metafizică" existenţială a *Vizuinii* lui Kafka, şi negativitatea „metafizicii" lui Heidegger, în care cuvîntul *nichts* bate mereu, obsesiv, ca un clopot de mort; şi care, cum a notat Paci, se tîrăşte în nihilismul „crepusculului filosofiei" şi al „voinţei de nimic care se prezintă ca voinţă de putere". „*Das Nicht nichtet*", „Nimicul anulează". Şi cum ruptura echilibrului vital la Carrà, la Ungaretti (şi se poate ajunge la Gentile, şi chiar la Croce), a suferit, şi în parte a ajutat involuţia în fascism, tot aşa „Nimicul" lui Heidegger a contribuit la „anularea" în nazişti a indivizilor germani.

Morandi a strîns din dinţi, chiar şi în momentul în care era interesat de „metafizică", nu numai împotriva enigmatismului nordic el lui De Chirico, dar şi împotriva situaţiei „fluctuînd de la Nord spre Sud" a lui Carrà. Reprimînd acea pasiunea sentimentală care totuşi nu încetează să-l atragă, el poartă forţa acestei drastice dominări de sentimente într-un spaţiu voit umanist, unde se închide orice spirală spre ingognoscibil. Nici o poartă neagră, pentru a nu vorbi apoi de orizonturi nostalgice, nu se deschide în spatele compoziţiilor sale cu obiecte, nici în spatele manechinelor sale ca nişte mediumuri de bronz: doar de cîteva ori se desenează pe fond stîlpii unei uşi. Dar sau este o uşă falsă, cu o falsă şi absurdă arhitravă inegală în perspectivă, ca un dezolat proiect de meşter zidar dintr-o epocă ireperabilă, sau, imediat mai departe, iată un perete foarte precis, foarte neted, zidit să marcheze coloanele lui Hercule ale misterului morandian, care rămîne prin excelenţă „mister laic", şi, în această oră gravă şi obligată a artei sale, în mod declarat uman. Lu-

mina e vrăjită, o impasibilă după-amiază fără scăpare asediază lucrurile, dar totul e dominabil, e dominat de ochi și de minte, în cadrul limitei tradiției pe care Morandi și-o revendică în acest moment în mod orgolios și modern: „valori plastice, desigur, dar ca o dominare omenească a lucrurilor, „concepție a artei foarte pure", dar ca „școală morală": o frază a lui De Robertis căreia Morandi, printre toți cei din generația sa, a știut să-i rămînă fidel pînă astăzi. El și-a căutat misterul într-un „dincoace", căruia uneori a izbutit să-i surprindă sensul, dizolvant de mortal, și pe care totuși nu l-a înlăturat niciodată. „Metafizica" lui din 1918—19, dusă la un maximum de puritate autoritară și dezinteresată, este cea a vechii tradiții plastice mediteraneene deificată în mod atît de uman, încît să includă în ea o nobilă filosofie de ierarhie morală, de disciplină socială, de ordine armonică dar nu schimbătoare. Și totuși aceasta e, pentru Morandi, o fază excepțională, care va avea destul de puține reveniri, și divers condiționate, în cursul activității sale artistice. Modernitatea sa, în schimb, constă, mai profund, în acea cumpănire existențială de viață, care are ca instrument fundamental „tonul său, prin care el a pus la încercare, a făcut mai umilă, mai adevărată, orgolioasa tensiune a „metafizicii" formale. Pictura sa de „ton", evită, într-adevăr, prin constituția sa intrinsecă, polaritatea între calitățile nordice și mediteraneene, și face astfel ca sensul ultim, timbral, raportul vital cu lumea artei sale, să fie mai degrabă de calitate specific europeană, sensul marii tradiții „temperate" de artiști ca Fouquet, Canaletto, Chardin. Corot. Aici se materializează deosebirea profundă dintre Morandi și Carrà, pe care-i văd acum puși împreună în mod frecvent și generic, ca niște italieni dedicați „plasticii pure", spre deosebire de De Chirico. Deosebirea constă în primul rînd în impenetrabilitatea lui Morandi față de retorici, tocmai datorită acelei alegeri spontane de sublimă moderație, care intră în tensiune în anii „meta-

fizicii"; dar şi atunci el se apără cu îndîrjire de orice misticism dramatic, de orice idee explicită de „dincolo". Şi tocmai atunci se afirmă, dincolo de analogiile formale, opţiunea sa pentru un „dincoace", chiar dacă este halucinant şi supertensionat. Dar personalitatea lui se afirmă şi mai explicit, şi vom urmări mai departe această cotitură fundamentală a drumului său cînd, situaţia dramatică a celorlalţi împotmolindu-se în retorică, el părăseşte mîndria temporarului său umanism pentru a înfrunta o întunecată şi foarte modernă retorică a sa; doar umană, de data aceasta.

Poate rămîne valabil, totuşi, chiar şi pentru unii „metafizici", ceea ce scria Raimondi: „Poate că din claritatea şi precizia ideii proiectată în viitor, provenea acest sentiment, aproape eroic, de izolare, de separare de timpul prezent". Separarea era cu totul aparentă, întrucît acest vis pe care în anii aceia l-au avut puţini artişti italieni era, dimpotrivă, afirmaţie legitimă, dramatică, conştientă de sine, de o autentică voinţă de viaţă. Profund particularizat şi solitar, artistul, săpînd în adîncul fiinţei sale, nu lucra numai pentru sine, ci pentru aprofundarea bunurilor comune; cum se întîmplă întotdeauna cînd artistul este autentic, chiar dacă după aceea ideologiile năvălesc, prea adesea la întîmplare, să învinovăţească de reacţionarism, sau de abdicare, sau de individualism această situaţie inevitabilă în evoluţia condiţiei umane. Desigur a existat o depărtare obiectivă de acel ultim an dramatic de după război, cu amarele deziluzii ale naţionaliştilor italieni după tratatul de pace, cu primele greve generale, cu contraloviturile inevitabile ale marii revoluţii ruse, ale mişcărilor spartachiene, ale revoluţiei ungare, cu rapida prăbuşire a speranţei într-o umanitate a lumii occidentale după cele 18 puncte ale lui Wilson. Această depărtare nu trebuie totuşi să împiedice înţelegerea acelei prezenţe concrete de viaţă şi de voinţă care, cel puţin pînă în '19, pentru a nu merge mai departe, a existat în „metafizica"

italiană; în afară doar de Morandi, în aceste puternice proiectări ale sale din '18, destinate nimănui, poate, dar cu totul noi, fruct al unei munci noi, ținute bine în mînă, de o voință de fier. Ar fi într-adevăr inutil să-l întrebăm pe Morandi ce anume gîndea atunci despre niște atît de încurcate probleme politice și sociale pe care le lăsase războiul; în perfecțiunea lucidă și concretă a operelor sale, controlate chiar și cu un maximum de orgoliu, și mai ales în ezitările „metafizicii" sale, este foarte evidentă siderala sa depărtare de diferitele dannunzianisme, violențe, fascii de tot felul care răsăreau din tardivele iluzii de eroism ale burgheziei italiene.

Mai puțin greu este să intuim, din unele semne ale scrierilor sale, care era felul de a gîndi al lui Carrà despre care se poate spune că era suspendat dramatic în gol, deși nu era încă complexat și nici reacționar. De altfel războiul întrerupsese pe mai mult de trei ani orice activitate și luptă socială; din care cauză terenul pe care se aventura artistul avea, practic, virginitatea necunoscutului. Carrà, declarînd chiar, datorită unei neliniștite dialectici interne, insatisfacția față de estetism, era deci îndreptățit să scrie: „Eu nu știu și nici nu pot să știu dacă pauza tragică a războiului și a gripei spaniole a speriat lumea". În sfîrșit, arta de valoare declarat socială, de la Cammarano la Morbelli, dăduse întotdeauna în Italia dovezi timide; dacă acum, după întreruperea provocată de război și potolirea febrelor anarhiste ale futurismului, raportul dintre artiști și societate se configura într-un mod cu totul incert, nu trebuie să fie învinuiți, cum începe să se facă astăzi, artiștii în parte. Își aleseseră un ideal aristocrat; dar ce ideal își aleseseră multe dintre spiritele cele mai vii ale națiunii noastre? Stînga noastră culturală, prea adesea cu o pregătire schematică, începe să se îndîrjească împotriva lui Carrà și a lui Ungaretti, împotriva revistelor „Lacerba" și „La Voce". Ce s-ar mai putea spune atunci de unii ca Gentile
 sau De Ruggiero, de Croce însuși, ca să nu mai

vorbim de unii ca Pareto, ca Papini și ca Missiroli? În timpul tragicei întreruperi belice, cei mai buni artiști au știut să susțină, cel puțin, o pasionantă anchetă individuală asupra valorilor existenței; în timp ce acum se pretinde că ar fi trebuit să-l citească, mai înainte, pe Gramsci, și să se fi gîndit să aplice schemele marxismului științific și rațional. Aceste pretenții, inevitabile poate pentru tinerii scriitori, se colorează altfel cînd se citesc paginile grozavilor bătrîni.

Cultura marxismului italian ar trebui să se întrebe o dată pentru totdeauna, cu seriozitate, în loc să facă descriptivism, cum oare cele mai alese spirite ale generației lui Morandi au apucat pe căi greșite, și care, după părerea mea, sînt greșite numai în măsura în care nu au respectat limitele juste ale propriei tensiuni. Atunci, de la protestul în numele unui spirit de egalitate și de libertate, pe care este îndoielnic că această cultură îl posedă sau l-a posedat vreodată (cum nu-l posedase nici Gentile, nici Pareto și nici chiar Croce, toți, ca și marxiștii, sclavii, propriului *daimon*, adăpați de certitudinea absolută a spiritului sau a materiei ca izvoare unice ale istoriei umane), ar ajunge, poate, să făptuiască același păcat; care se cheamă, la origine, după modesta mea opinie, istorism absolut de sorginte hegeliană, prin care, inevitabil, protagoniștii istoriei devin „supraoameni". În acest climat al secolului al cărui *fall out* (ostilitate) ne îmbibă nu numai plămînii, dar și creierul, acuzațiile de „reacționarism" aduse „metafizicii" italiene, admițînd că nu sînt prosteși, sînt de o evidentă nedreptate și imprudență istorică. Acești artiști, inclusiv Morandi, erau cu toții foarte conștienți de propria lor valoare, dar mai erau, în sfîrșit, și conștienți de o limită afirmată riguros de Morandi, și patetic dezbătută de Carrà; legați, deci, de o *religio*, poate imposibilă.

E ușor acum ca, în afară de pictura „metafizică", să fie declarată reacționară și mișcarea „Valori Plastice". Lucru care atunci nu părea deloc ușor. Un ziarist și scriitor cîtuși de puțin

necivilizat (a trăit ani de zile în Elveţia care i-a găzduit pe Lenin şi pe dadaişti), scria în „Carlino“ din Roma că tocmai apăruse „o revistă revoluţionară cu titlul «Valori Plastici»“. Nu, nu erau reacţionari artiştii noştri; erau oameni singuri. Şi aveau chiar şi noţiunea legăturii lor cu lumea, întrucît Carrà, cu un autobiografism aprins şi dătător de vise, gîndea astfel: „E un lucru extrem de tulburător cînd vezi arta născîndu-se din partea cea mai elevată a omului. Acum se pare că inima mea se mişcă într-o materie necunoscută şi pierdută în bulboanele unei zvîrcoliri sacre. Aceasta este cunoaşterea! E o visare dulce care dezleagă măsura şi-mi lărgeşte individualitatea în relaţia cu lucrurile. Chiar şi periodicitatea timpurilor, începutul lor, coordonarea lor se lărgesc. În acest moment mă simt înstrăinat de instituţia socială. Văd sub mine Societatea umană. Etica îi este şi ea victimă. Întreg universul îmi apare în semne, şi la aceeaşi distanţă ca pe un plan de sistematizare unic. Totuşi văd limita care se află încă departe, foarte departe, şi pînă la Dumnezeu mai e cale lungă.“

Iată enunţat cu intensitate acel joc de forţe spirituale pe care Carrà îl teoretizase şi-l precizase în mod strălucit; în timp ce aici, la afirmaţia intuitivă a acestei arte care este „partea cea mai elevată a omului“, şi totodată „cunoaştere“ şi „vis“, se adaugă frămîntarea unei situaţii care, spre deosebire de cea a idealismului pur, se recunoaşte din punct de vedere religios limitată de un Dumnezeu necunoscut şi de neajuns, şi stăpînită de o dramatică insatisfacţie. Da, etica este victimă în cadrul acestui vis şi al acestei cunoaşteri particulare care este arta; Societatea („economicul“, ar spune Carrà) este străină şi departe, deşi, cînd imediat după aceea pictorul încearcă o analogie literară a tabloului său *Ovale delle Apparizioni (Oval al Apariţiilor)*, iată acea societate apărînd din nou, ca prin farmec, în scurtele fraze: „Ţîşnind în planurile verticale
 casa metafizică a proletarilor milanezi închide

o tăcere nesfîrșită. Pentru că arcul solului a devenit rigid, antena Telegrafului Marconi murmură silabele legendelor oare se întorc în fiecare primăvară." Acea „lume" pe care Klee o căuta în anii de la Bauhaus, fără să poată face nimic mai mult decît ceea ce făcea, iat-o ascunsă și pronunțat anonimă, dar încă prezentă în imaginația acelui Carrà care nu putea uita tabloul său *Funeraliile anarhistului* și poezia dinamic citadină a anilor săi futuriști. „Inginerul", „Constructorul" revin în mai multe rînduri ca să susțină acel ciudat lirism „milanez" în opera lui Carrà, care precede și însoțește pentru cîtva timp puternica, tragica, obsesiva inspirație metropolitană a lui Sironi; și cu o cuprindere mentală provenită și din Germania „constructivistă" din perioada Bauhaus, dă unele impulsuri extrem de importante celui de-al doilea val al abstracționismului italian, cel al lui Terragni și Soldati (Gino Ghiringhelli fiind și el implicat, oarecum). Acea mișcare păstrează de la „metafizică" intelectualismul formal și sensul mitului; ceea ce nu este puțin. E de-ajuns să ne amintim de caracterele ei riguros estetice și totodată de mitica inspirație socială (oare nu „Primordio" s-a intitulat o revistă a mișcării?). Este de presupus că, dacă nu ar fi intervenit, prin fragilitate politică și prin slăbiciune de moravuri (ce au fost altceva decît un produs tipic de nematurizare generală violențele de după primul război mondial?), involuția fascistă, „metafizica" lombardă, transferată activ în climatul marelui oraș industrial ar fi putut produce, poate, o adevărată concepție modernă și de artă și de viață; dar după cum Bauhaus-ul a fost sufocat de rasismul nazist, tot așa și mișcarea comasco-milaneză din cel de-al doilea abstracționism a greșit prin excesiva sa aspirație spre grandoare și s-a împotmolit în miturile solare și imobile ale unui mediteranism care contrazicea în mod tipic îndepărtatele, dar necesarele, origini dinamice ale acestui raport dintre tehnică și artă. Dar în metafizica lui Carrà repetăm, s-a admirat o vreme un echi-

libru foarte ciudat între spiritul unei mari tradiții întrupat într-o stare de singurătate romantică, dar nu asocială, și sensul individualizat în stilul artei și vieții moderne. Nu a fost reacționar cel ce scria, spre sfîrșitul lui '18, fără ca fraza să cadă în arbitrar și în grotesc: „Lupta consta în a decide ca în anul unu". Dacă lupta, deviată apoi de autor însuși spre o arhaică religie naturală și încîlcită într-o retorică națională, nu a fost cu totul fericită în deznodămîntul, ei, lucrul acesta nu trebuie să facă să se uite că a existat și că a fost ceva profund și modern.

Chiar la sfîrșitul anului 1918 ciudatul personaj care răspundea la numele de Mario Broglio, pictor el însuși (mai mult sofisticat decît genial), dar mai ales om și organizator de cultură, și aproape *talent-scout* (descoperitor de talente) al tinerei picturi italiene, nu numai că face să apară „Valori Plastici", răspîndită pe plan european, dar face și operă de încurajare practică. Vine la Bologna să-l viziteze pe Morandi, îi cumpără numaidecît tablouri și-i va cumpăra și expune cîțiva ani în șir. Firește, aceasta trebuie să fi însemnat mult pentru tînărul pictor care ieșea astfel din lunga pauză a totalei izolări belice și din cele mai imediate și mai negre amenințări (periculoase, s-a văzut, pentru integritatea materială a operelor) ale depresiunii și izolării. Între '18 și '19 Morandi își continuă astfel, drept și sigur, drumul umanismului său „metafizic". După cele două naturi moarte cu manechinul negru, *Natura moartă* din colecția Longhi nu este inferioară prin halucinanta sa densitate. Dar după zvîcnirea tăcută care a suspendat miraculos în spațiu masa rotundă, după acel lung *suspense*, clipa eternă și vrăjită pare deja trecută în pacea neumană a unei voite, aproape crude „normalități". Lui Morandi nu-i place prea multă vreme, ba aș zice chiar că pentru foarte puțină vreme, orice fel de demonstrație de lucruri excep-
 ționale; chiar dacă după aceea presupusa lui

normalitate este cu totul plină, ca în această pictură, de excepțional. Spațiul care în două rînduri fusese absorbit de o vară vrăjită, absurdă, mentală și totuși amenințătoare, este acum de gri, de gol, de imposibil, încît obiectele par să aibă mai întîi nevoie, ca să scape de anonimatul care le deprimă, de o voită, perfectă dar foarte apăsată subliniere „plastică". Presupunînd că trebuia să fie o demonstrație a „valorilor plastice", atunci a apărut aceasta așa de pură, de dezolată și de puternică. Un asemenea clar-obscur care să însemneze plastică, volum și, prin scandarea sa supertensionată, chiar și ton, nu știu să se mai fi văzut vreodată: atît de infailibil și de puternic încordat, atît de sonor relevat în desfășurarea sa și atît de sigur moștenit de la un fel de siderală tradiție formală, de a domoli gerul unui neoclasicism instituit nu numai de statuile grecești, ci și de arta din Tre și Quattrocento (amintirea cea mai apropiată este cea a clarobscururilor giottești din minunatele calottine ale micilor temple din padovanele *Storie della Vergine (Viața Sfintei Fecioare)*. Dar nici aici nu este un gol adevărat, și se poate repeta cu Raimondi: „Într-adevăr provoacă respect și teamă această lucrare, această voință, acest calcul susținut de imaginație și de o rece beție de stil, a tînărului Morandi". În predominarea acestor puternice „valori plastice" iată simbolul fanteziei metafizice, manechinul, redus la un corp mut și aproape necunoscut (mereu, mărturisesc, l-am confundat prostește cu o cameră de cauciuc umflată, gata să explodeze), picat, meteorit imobil, de o răceală siderală, în fața lădiței de minuni, acum însă închisă și absentă în răsucirea ei perfectă; și fiecare obiect este neclintit, ici și colo, și pare ruina palidă șilipsită de viață a unei „cetăți a lui Dite" din care a fugit blestemul.

Astfel, cînd Morandi, ieșind din suprema singurătate interioară a acestor opere, își reia legăturile pentru a porni pe drumul deloc ușor al unui „an unu" al său, cu totul diferit de cel al lui Carrà, izbutește aproape să ajungă, în

17 *Natura moartă* din colecţia Jesi, la anumite elemente dechiricheene. Gîndirea este aici puţin sofisticată, aproape subtil manieristă şi supravegheată de un joc de perspectivă încrucişată, cu intersecţii calculate şi e mult mai puţin străină de De Chirico pe cît ar fi crezut el vreodată. O anume amintire a *Naturii moarte evanghelice* pe care Morandi o cunoscuse în paginile revistei „Raccolta" (fusese publicată acolo la 15 iulie 1918), mi se pare probabilă: sus, iată bara care face unghi de jos în sus (fireşte Morandi, adevărat inventator de forme, spre deosebire de De Chirico, care nu este decît un decorator mai mult sau mai puţin strălucit şi genial, închide la perfecţie, cu umbra riglei, teorema euclidiană prezentată în adîncime); iată înclinarea opusă a două suprafeţe pe un plan înclinat analog şi tăiat cu incizii uşoare; iată, în sfîrşit, şi acel neobişnuit raport de spaţiu (la De Chirico rezolvat prin „literatura" zgîrie-norilor de tip Survage), în acelaşi fel încît nu se ştie dacă ne aflăm în interior sau în exterior; dar aceasta nu înseamnă că la bolognez nu e totul profund transformat de o reorganizare calmă, senină. Poate că inteligenţa lui Morandi, după ceea ce a fost probabil punctul său culminant, în sensul intelectual şi aproape intelectualist, al artei sale, este într-un moment de curiozitate, de rară şi genială aplicare. Se pare că el — şi este evidentă înţelepciunea invenţiei sale formale şi tonale — a voit, o dată pentru totdeauna, să rectifice relativa aproximaţie a lui De Chirico, şi să-i impună autoritatea regulei italiene; şi, indirect, rectificarea ajunge pînă la urmă să fie valabilă şi pentru facilitatea formală a lui Picasso, „cubist sintetic", care pictează la Roma în '17 acea *Ciociara* pe care a cunoscut-o, probabil, şi De Chirico, şi, care, poate, s-a transformat oarecum în stilul „evident" din *Natura moartă evanghelică*.

Carrà şi Morandi, italieni cu temperamente foarte deosebite, dar pe care în anii aceia îi uneşte o intimă bună-credinţă şi o profunzime
11 de experienţă formală şi de intuiţie de viaţă,

intră astfel în discuție, implicită și indirectă, cu pictura de la Paris care, la sfîrșitul acelui mare conflict și imediat după război, în mod ambiguu la Picasso, în arhaic la Derain, cu eleganță acum mai puțin supremă la Braque, și uneori cu trăsături de mare meserie chiar la Matisse, pare să caute o credință. În acești ani îmi îngădui să-i prefer pe italieni. Cred, deocamdată, că este inutil să afirm că felul cum concep ei un spațiu în trei dimensiuni este o atitudine de „reacție" față de modernism, întrucît asemenea discuții negativ formale nu ne spun niciodată că în această perioadă, cele două dimensiuni ale parizienilor nu servesc decît drept *jeu de cartes*, drept *decor* pentru balet; și nu cu asemenea spirite poate să înainteze o civilizație după o furtună atît de cumplită.

Este foarte adevărat că la o anumită „chemare la ordine" neaprofundată răspunde, neliniștitor, suprarealismul. Recuperarea perspectivală a italienilor este, la Morandi, și pînă la un anumit punct și la Carrà, nu un pretext pentru un „monumental" ireparabil, ci concentrare a conștiinței individuale; căutare religioasă, sau cel puțin foarte austeră, a valorii formelor, nu numai stilistică, ci și omenește sacrală. Cele două dimensiuni ale francezilor oferă, în mod strălucit, dar cu o oarecare facilitate, sentimente moderne; a treia dimensiune a italienilor înseamnă un refugiu al individului din Europa în propria cameră, vrăjită sau nu, măsură a lui, temniță a lui, locul propriului curaj, unde puținii oameni „adevărați" se simt singuri cu o hotărîre care trebuie luată. În ceea ce mă privește socotesc că viața are mai multă valoare în această perspectivă, în această concentrare tonală, în această tensiune a suprafeței, decît în acele două dimensiuni, nu rareori lipsite de „aparență", folosind adesea ca decorație spațială, și în acele culori destul de facile în valoarea lor „timbrală". Aș dori ca acela care susține că sensul unic și ireversibil al modernismului constă în culoarea „timbrală" și în abstracta sa spațialitate, să-i

adreseze lui Klee sau lui Giacometti cîteva întrebări despre posibilităţile moderne ale perspectivei, şi despre cele ale unei culori ne „timbrale" lui Dubuffet, lui Fautrier sau lui Wols. În realitate problemele nu sînt niciodată, din fericire, atît de uşoare şi de simple, cum le doreşte şi cum le decide intelectul nostru. Şi eu sînt foarte interesat, şi poate chiar foarte neliniştit, de conceptul şi de problema modernităţii; dar n-aş vrea să le rezolv prin studii din cale afară de simpliste. Personal nu îmi doresc — deşi sînt unii care o vor din toată inima — ca viaţa de astăzi să le reducă la *späteuropäische Kunstindustrie* (industrie artistică europeană tîrzie) ci ca să-şi păstreze, în schimb, să propage şi să reîmprospăteze anticele „complexe", foarte moderne, microbii şi tabuuri. Din acest unghi de vedere Giotto, perspectiva, cum au fost ele înţelese de Carrà şi de Morandi, sînt în Europa, în cea de-a patra perioadă a secolului, împreună cu concepţiile „Dada" şi cu intenţiile mişcării „De Stijl", singurele lucruri izbutite în chip modern. Dar aceasta nu înseamnă că refluxul „credinţei fără credinţă" nu i-a atras în cursă pe italieni, în primul rînd pe Carrà şi pe De Chirico. Cît priveşte pe Morandi, el se apără fără încetare.

17 Pînă la ce punct este modernă această *Natură moartă* din colecţia Jesi? Este evidentă, aş spune, referirea la armele care tapetează în perspectivă pămîntul din tabloul *Le Battaglie (Bătăliile)* lui Paolo Uccello: dar mă gîndesc de la o vreme că atunci cînd Klee a pictat în '29 tabloul său *Nichtcomponiertes im Raum (Necuprins în spaţiu)* a dat o replică de un rafinat şi perplex umor la clara, extrema, profunda şi demonstrativa interpretare a vechiului maestru făcută de Morandi. Acea viziune „infailibilă ca o lege de cristalografie aplicată cosmosului, şi în acelaşi timp fantastică asemenea visului" (aşa a scris Longhi mai tîrziu despre Paolo Uccello) a fost adusă de tînărul italian la evidenţa simplă, iluminată, a unei demonstraţii pozitive. Iată ma-

143 gicile obiecte ale florentinului aşezate umil pe

masa de anatomie a logicii figurative, iată-le pe toate măsurate şi dominabile, traducîndu-se în acele „simboluri stilistice" care i-au preocupat atîta pe istoricii de artă: cilindrul, conul, emisfera. Chiar şi manechinul, tăiat în două, golit acum de orice tensiune eroică, face aproape ironic aluzie la aspectul războinic al lucrurilor lui Uccello. Şi totuşi, ce discreţie, ce armonie delicată şi umilă în convergenţa lucrurilor, ce liniştită dulceaţă de ton! Perfecta concentrare a amănuntului în această claritate măsurată, ridicarea problemei perspectivale pure, repropusă minţii desprinzînd-o dintr-un context atît de ilustru, de magic, de simfonic, iată o problemă foarte modernă, o lucrare de „meşter al Europei" a lui Morandi.

Cu o înţelegere mai latină a concretului, Morandi a fost întotdeauna fidel, în modalităţi foarte personale, faţă de acea metodă umilă, în aparenţă, dar care în realitate obligă cu totul, pe care Klee şi-a propus-o sieşi încă din 1903: „...Voi face ceva care să fie absolut modest. S-a şi făcut. Era vorba de un lucru mic dar real; şi repetiţia acestor fapte mici dar personale va produce într-o zi o operă pe care să pot construi." Probabil, de altfel, că tabloul lui Morandi, împreună cu altele, ale sale, ale lui De Chirico şi ale lui Carrà, a fost trimis, ba chiar însoţit, de Broglio la acea expoziţie a revistei „Valori Plastici", care trebuie să fi fost de mare răsunet în Germania. Morandi nu a primit catalogul expoziţiei, dovadă aproape sigură că nu au rămas documente directe despre acel eveniment; nici eu, personal, nu am putut să duc cercetarea pînă la capăt pentru a verifica această ipoteză. De altfel, cine a ştiut cîte ceva, direct sau indirect, despre caracterul lui Broglio nu poate să se mire de acest lucru; şi cu toate acestea, fără a dori să-i negăm cumva meritele sale de necontestat, nu putem să nu spunem că el a împiedicat astfel, destul de mult, cunoaşterea temeinică, astăzi zădărnicită, a unui eveniment important al artei europene. Morandi îşi aminteşte

că expoziția a fost la Kronprinz Palais din Berlin, desigur înainte de „Primaverile Florentina" (Expoziția florentină de primăvară) din 1922; amintire exactă de vreme ce Carrà scria în '25 chiar într-un articol despre Morandi: „În străinătate a expus o singură dată, după cîte știu eu, și anume în 1920 cu grupul „Valori Plastici", la Berlin, Hamburg, și în alte orașe din Germania." Este ușor controlabil, de altfel, cum, încă din timpul expozițiilor futuriste și al legăturilor cu Walden, nemții, bineînțeles, lipsiți de obișnuitul complex de superioritate al parizienilor, erau interesați de italieni. Publicarea *Jurnalelor* lui Klee a confirmat acest lucru în mod evident. Dacă el admirase fără rezerve *Funeraliile anarhistului Galli* pe vremea futurismului, încît să-l compare cu nivelul și cu temperamentul lui Tintoretto și al lui Delacroix, de ce ar fi trebuit să nesocotească tablourile „metafizice" ale lui Carrà și operele altor pictori care-l însoțeau? Din păcate critica noastră neglijează acum, în general, aprofundarea cercetărilor asupra acestor mari artiști ai noștri, și mai ales asupra acestor ani. Pe de altă parte nu va fi ușor să căpătăm ajutor de la critica străină; și meritoriul raport, destul de grăbit, dar stabilit precis, în cartea despre Klee a lui Carola Giedion Welker, dintre unele picturi ale marelui german și „metafizica" italiană, lăsînd la o parte faptul că scriitoarea îl consideră doar ca pe un raport de paralelism, n-a avut, după cîte știu eu, nici o urmare, în afară de recentele, importantele și valoroasele recunoașteri ale lui Werner Haftmann. Informațiile și atmosfera expoziției „Valori Plastici", din 1920, vorbesc în favoarea italienilor, și gîndesc că aceasta nu micșorează cîtuși de puțin importanța lui Klee și a altora: „metafizica" a introdus un ingredient, deloc neglijabil (acela al magiei perspectivale) într-o lume deja solid preconstruită. Ceea ce îi datorează este deja cunoscut și mărturisit. Aproape necunoscute au rămas însă impulsurile pe care le-a primit Klee, și datele por-

nesc, probabil, din '21, în acea *Zimmerperspek-*

tive mit Einwohnern (Perspectivă de cameră cu locatari) de la ironia dechirichiană (transformată însă într-un umorism înfricoşător) şi de la perfecţiunea lui Morandi, căreia el îi complică şi îi face să-i vibreze elementele simple dar severe. Iar în ceea ce priveşte *Perspektive mit offener Türe (Perspectivă cu uşă deschisă)*, din '23, dependenţa de De Chirico şi chiar de Carrà este evidentă, rămînînd totuşi ideea unei demonstra-
18 tive convergenţe spaţiale asemănătoare cu *Natura moartă* morandiană din '19, din colecţia Jesi. Despre ea, de fapt, am şi amintit, în legătură cu faimosul *Nichtcomponiertes im Raum* din '29, un an în care nici chiar Kandinsky, în a sa *Lockere Bindung (Legătură slabă)* nu mi se pare străin de unele amintiri precise ale plasticismului italian. Şi socotesc că o cercetare, aprofundînd totul în alt mod, ar fi utilă şi pentru unii artişti mai puţin însemnaţi, ca Feininger sau Schlemmer. Au strălucit, deci, la Berlin, în anul 1920, „metafizica" şi „valorile plastice". Dar italienii, aceşti incredibili italieni atît de adesea ascunzînd ceea ce au mai bun şi lăudîndu-se cu ceea ce au mai rău, n-au avut nici un catalog... Cred că cel care va cerceta va socoti ca problemă de aprofundat ceea ce se avansează aici cu titlu de ipoteză şi fără pretenţii naţionaliste; şi-mi voi îngădui să-i mai spun, doar, că revista lui Broglio a găzduit în două rînduri scrierile lui Van Doesburg, şi în mai multe rînduri pe cele pline de efuziuni ale lui Däubler, care între '18 şi '19 a scris de mai mult de trei ori despre Klee. În cea mai valoroasă pictură germană şi chiar în mulţimea de idei care au clocotit în mişcarea de la Weimar, nu a lipsit deci un ingredient italian; aşa încît, s-ar putea spune, un triunghi cultural-„metafizica-valori plastice" italiene, neoplasticismul olandez şi constructivismul de la Bauhaus este legitim de luat în consideraţie; şi, cine doreşte, să adauge, totuşi, şi faptele minore, după opinia mea, ale „purismului". Se poate, deci, nu conclude, ci cel puţin presupune cu oarecare îndreptăţire, că „metafizica" şi „valorile plas- 140

tice" (și însăși involuția lor) au fost introduse activ într-o vastă mișcare europeană, căpătînd aspecte care pot fi socotite „de vîrf", indiscutabil.

Morandi, știind toate acestea, continua în intimitate să-și vadă de treburile lui, în orașul lui, cu prieteni puțini; frații Bacchelli, Raimondi, rafinatul critic muzical Giannotto Bastianelli, care se îndeletnicea, în acea perioadă, și cu critica de artă plastică. Bologna, în ciuda războiului și după aceea a agravării gripei „spaniole" și a situației mai degrabă tulburi din neliniștita perioadă postbelică (dar pentru o vreme cîrmuirea primarului socialist Zanardi a apărat orașul de nenorocirile ce se abătuseră prin alte părți) își recăpăta dragostea pentru viața veselă și liniștită ale cărei aspecte le reflectau unii pictori în operele lor. Acei puțini oameni de factură aleasă trebuie să fi părut, de voie, de nevoie, de-a dreptul absurzi: mic grup de neînțeleși din care făcea parte acest pictor tînăr și deșirat, care nu expunea niciodată la expozițiile orășenești; și care avea ceva relații în afara Bolognei, cu smintiți poate și mai de neînțeles decît futuriștii, ca Broglio și De Chirico. Cine știe ce ar fi gîndit, dacă vreunul din ei ar fi citit, la Bologna, laudele, nu excesive, dar destul de clare, ale lui Franchi, nu tot în bolognesa „Raccolta" (ceea ce ar fi putut apărea ca o manifestare locală), ci în revista romană „Valori Plastici": în numărul din aprilie-mai 1919 este reprodusă, cum se știe, *Natura moartă* Orombelli. În aceste împrejurări ia naștere un *Autoportret*, acum, se pare, pierdut. Raimondi, publicîndu-l în „Paragone", în 1915, i-a făcut o prețioasă, dacă nu chiar prea binevoitoare și poate prea pozitivă, analiză. În acest caz, tocmai în schimbarea manechinului cu un cap omenesc există, cum vede foarte bine Raimondi, afirmarea „unei... hotărîte, consecvente, obstinate dezumanizări a oricărui atribut al unei ființe umane..." Ce departe este acest

chip smead, de figură giottescă, caricaturală parcă printr-un fel de snobism impasibil, chipul puțin orbit, neliniștit, pe care Morandi și l-a pictat cu puțin înainte de începutul războiului! Acum, construit bucată cu bucată, saturat de articulații complete, răspicate, stă în fața lumii, într-o sfidare mută: nu clipește din ochi „omul remarcabil" din acea prizărită patrulă care se izola la Bologna într-o implicită provocare a întregii bune-dispoziții „burgheze". Publicat în „Valori Plastici", în numărul din noiembrie-decembrie 1919, este aproape sigur tabloul despre care amintește într-o scrisoare adresată lui Raimondi, la 15-II-1919: „Portretul se va usca în curînd" (pentru a fi siguri de asta ar fi, absolut necesar să presupunem că revista apărea retrodatată).

Și e semnificativ că în aceeași scrisoare mai era și fraza: „Te rog foarte mult să nu uiți de monografia lui Ingres". În această bizară desăvîrșire a frazei pe care scriitorul o numește „clasică" se află într-adevăr un fel de puternic, înghețat „academism", care-l arată pe Morandi în culmea acelui proces de a-naturalitate pe care o perfecționaseră „metafizica", și mai ales ideologia strict formală a „valorilor plastice". Morandi este, pentru scurt timp, cel mai perfect susținător al unei „restaurări" moderne, și unul dintre cei mai absoluți din Europa. Referințele la Ingres slujesc prea puțin (aici nu este vorba de „cubism", ci de consecințele extreme, pentru o vreme de-a dreptul neoclasice, ale meditațiilor asupra lui Cézanne și chiar asupra cubismului), ca să nu spunem că nu slujesc deloc; de asemenea nu slujesc raportările la „puriști", care sînt și mai generice și aflate la distanță calitativă și mai mare. Aș putea însă spune că e de notat un ușor acord cu factura uscată, aproape lemnoasă a lui Mirò (Morandi nu îl cunoștea) din vremea aceea; și, foarte generic, cu austerul, grandiosul, chiar puțin trăitul „aplomb" al lui Picasso, în această perioadă ciudat de „antic".

Pentru a ne întoarce la Italia, acest *Autoportret* este un adevărat „oaspete de piatră" care să se alăture cu o rece autoritate celor pe care „La Ronda" începuse să-i prezinte în paginile sale din luna iunie. Semnificativ, de altfel, este faptul că pictura apare în același număr care publică *Le Figlie di Loth (Fiicele lui Loth)*, de Carrà, și periculoasa scriere dechiricheană *Il ritorno al mestiere (Întoarcerea la meserie)*. Dar, pentru Morandi sînt momente, oscilații ale acelor ani dificili, acum, pentru toți; pentru că o operă atît de declarată este doar un episod de „arheologie" (foarte personală, de altfel, și de un nivel înalt) precedat de un însemnat răstimp în care Morandi încercase să contopească cea mai orgolioasă abstracție de stil cu un fel de aspră, reînnoită căutare a adevărului. Am început cu analiza *Autoportretului*, deoarece ni se pare că el indică o anumită situație umană, și este evident că în acest an 1919 se constată la Morandi alternativa între un zelos intelectualism plastic și voința de a relua contactul cu realul. Este limpede că, la un moment dat, fascinația „metafizicii" se atenuează; și iată că manechinul, mai întîi răsturnat, apoi tăiat în două, simbolurile stilistice cu sfere și cu cilindri sînt înlocuite, fără să mai aibă nici un fel de aparență ezoterică, cu fructiere, casete, stofe, farfurii, sticle, fructe; obiecte dure și nu proiectări abstracte ale fanteziei plastice. Slăbindu-se tensiunea „metafizică", pare acum să se simtă că, în această viziune normală, crudă și precisă, pictura „se vrea pe sine însăși". Să nu uităm, apoi, că unele dintre aceste opere au suferit neteziri și restaurări fără prea multă grijă, care le-au alterat aspectul. Este tipic cazul *Naturii moarte* din colecția milaneză Mag'iano în care probabil că acestei operații care a falsificat pictura i se datorează facila și puțin cam goala sonoritate a suprafețelor: poate din această cauză totul răspunde aici cu o forță precisă, cu ordine, dar fără un farmec adevărat, și în fructieră fructul cel mai înalt se ridică deasupra celor trei de mai jos printr-un elegant joc de echilibru,

16 desigur nu cu magicul *suspense* din *Natura moartă* Jucker din '18. Dar dintr-o linie precisă, imprimată vizibil pe fructe, se poate deduce un fel de întrerupere în tensiunea metafizică, o insinuare de definiții reale în lumea translucidă a abstracționismului italian.

După atîta meditație asupra trecentiștilor și quattrocentiștilor, spiritul modern, cel iubit atîta de mult, este cel care accelerează criza. Cred că Morandi nu a așteptat laborioasa lucrare a lui Carrà despre Cézanne, apărută în „La Ronda" în vara lui '19, și unde intuiții frumoase și credințe alternează cu gînduri mai degrabă profunde, pentru a începe executarea importantei *Naturi moarte*, care se află la Valdameri (vezi ilustrația XIV din cartea lui Brandi). În amintirea liberă a marelui provensal apare aici viața, o nouă voință de a lupta cu lumea care izbește cu necruțare lucrurile, care face să trosnească încheieturile, să disloce oarecum inflexibilitatea spațiului metafizic. Ambientul, de cornișe, de casete, de mese oblice, este aspru acum. Chiar și materia, după ce și-a pierdut șlefuita neporozitate anterioară, pare să exprime truda întîlnirii dintre lumina care cu anevoie își face drum, coagulîndu-se ici și colo, și propria sa opacitate. În ansamblu, în pictura puțin ingrată, și totuși emoționantă, există un soi de dezordine blocată, dar vie. Atitudinea aceasta devine și mai hotărîtă, mai dramatică și mai pură într-o puternică *Natură moartă* rămasă încă inedită. Obiectele recapătă măreție prin directa lor obsesie sensibilă, și nu printr-o vrăjitorie formală. Se înalță ca niște cupole ciudate, se string greoi ca niște membre uriașe, încît aproape că amintesc de funebrele naturi moarte ale lui Géricault; și unse din belșug cu lumină, par încărcate de praf, de materie densă, gravă, ca în realitate. Pîini, pere, o bucată de stofă, un perete, totul „exprimă" aici cu intensitate; dar, în ciuda acestei forțe, referirea la rebeliune față de închisoarea „metafizică" și plastică se transformă repede și revine. Doar mai tîrziu Morandi va simți că desprinderea de lumea aceas- 150

ta care amenință acum să devină retorică, se poate face prin intuiții, cel puțin în mod relativ, opuse. Și iată, în altă *Natură moartă* din '19, cu o bucată mare de țesătură pe masă, fructe în fructieră, bucăți de pîine în farfurie, și obișnuita casetă paralelipipedică, chiar dacă menține unele asprimi, unele presiuni, unele încordări din criza aceea, totul devine din nou rigid într-o pictură „voită", închisă între planurile și volumele mai vaste, mai solemne, ale „plasticii pure". Caseta, masa, peretele dobîndesc o amploare dreptunghiulară care să sugereze amintirea (care ar fi, în acest caz, o anticipație de cîțiva ani) unui Mondrian lucrînd stereoscopic. Desigur, nu este cazul să ne referim la Mondrian, care încă din 1911 știuse să intuiască armonii așa de echilibrate și de măsurate, despre o „întoarcere la ordine"; dar este neîndoielnic că sporind înzestrarea de voință cu adausuri care îi erau congenitale, el este, cu pictura aceasta,
19 cu *Cactusul* pe care-l vom vedea, cu *Autoportretul* despre care am și vorbit, inserat cu autoritate în cursul evenimentelor din acel an, care sînt nu numai „Valori Plastici", ci și „Ronda".

Încă din aprilie începe să răsune toba pe coperta portocalie a acestei reviste, ca să restabilească o ordine care se credea compromisă. Chiar dacă adesea capătă un ton dramatic, și desigur nu surd la ceea ce se petrece în Europa, suflă repede, din acele pagini, un vînt de restaurare. Nu este, în definitiv, decît o mai fondată instaurare de tendințe care-și făcuseră deja drum, cum am văzut, încă din 1910, sau și mai înainte; adică o puternică voință de a combate o artă și o literatură de verism și de decadentism de valoare neînsemnată, și implicit decăderea pozitivismului și a democrației, pentru a afirma noi valori ale „formei" (aplicînd termenul în accepția mai largă), și o altă direcție. Ideea că era și un stil de viață se asocia, din fericire, cu ideea unei arte prețuită pînă la ultimul cuvînt, pînă la ultima inflexiune, fonică sau plastică; un ideal,
51 prin urmare, aristocratic care, din faza de tine-

rețe, antebelică, voia să ajungă acum la înțelepciunea, deja amară, a primei maturități. Prologul nesemnat al lui Cardarelli, zeul proteguitor al revistei „Ronda", afirmă această intenție, cu o aulică evidență: „La treizeci de ani viața este un vînt puternic care începe să se potolească... noi nu mai sîntem tineri... Iată-ne acum ajunși la momentul cînd trebuie să acționăm cu prudență." O amară ezitare — și aceasta este poate farmecul cel mai mare al „clasicismului lor metaforic și cu dublă profunzime" — străbate în paginile (și în operele celor care, în artă, se identifică cu ei) acestor oameni care, tineri ca vîrstă, dar cu sufletul încercat, par să fi dat viață revistei ca „îndeplinire a unei datorii". Nu este o frază care să dea speranțe, ba chiar pare să arate o situație extremă. Și pentru că surprinde, într-adevăr, declarația că „de la clasici, pentru care, ca și pentru noi, arta nu avea decît un scop de delectare, am învățat să fim în primul rînd oameni și apoi literați", Cardarelli se grăbește să adauge: „Cuvîntul *umanitate* am voi să-l scriem în chip nobil, cu *h*, cum se scria în timpurile lui Machiavelli, ca să se înțeleagă sensul precis pe care noi îl dăm acestui cuvînt". Și în sfîrșit: „Ne susține încredințarea că avem un mod al nostru de a citi și că repunem în viață ceea ce părea mort." Prea puțin, mult prea puțin, aș spune. Cu toate acestea ar fi nedrept să cerem echivocuri, să pronunțăm condamnări gratuite; și, de altfel, după cum „Valori Plastici" aveau în De Chirico și în Savinio două subiecte de circulație internațională, nici intenția revistei „Ronda" nu era să rămînă în preajma casei, din moment ce declara, prin cuvintele lui Cardarelli: „...poate a sosit pentru noi momentul de a ieși și de a ne face înțeleși în acest contagios crepuscul al civilizației europene moderne."

În ceea ce-l privește pe Morandi, dacă 1919 poate fi considerat drept anul „autorității" sale celei mai mari și mai tenace, nu-i lipsește aproape niciodată stăruința de a arăta, s-ar putea spune, o energie mai mare decît a prietenilor scri-

itori. Reluînd tema *Cactusului*, tratată deja cu mai puțin de un an în urmă, în acuarelă, el pare să se reîntoarcă la halucinanta tensiune a anului precedent; dar aici „metafizica" devine de-a dreptul antinordică, apropiere de obiect, dominare reală a obiectului ca demonstrație plastică; într-un cuvînt o metafizică italiană a „concretului". În timp ce în acuarelă cupola formală apare delicată în lumina anodină, aici o lumină scăzută, razantă, violentă scoate umbre clarobscure, în mod fatal, din orice nervură a plantei, din curbura vasului, din fiecare cută mai groasă a stofei; violența celui ce se luptă cu aulica sa amorțeală de „oaspete de piatră", și care încearcă să „prindă" lucrurile. Morandi nu a fost niciodată, și poate nu va fi niciodată atît de explicit violent: aici găsim ceva între un Andrea del Castagno și un Caravaggio al „valorilor plastice". Iată cum iluminismul lui Caravaggio, un Caravaggio interpretat formal, cum începuse să se facă pe atunci, intră ca o componentă în acea neobișnuită rază a vînturilor care este jocul preferat al tinerilor, spre sfîrșitul lui '19. În toamna aceea are loc călătoria la Roma a lui Morandi, împreună cu Raimondi; survenită probabil într-o periodă care a reprezentat, pentru el, o fază de contacte și de studii. Cu această ocazie vizitează o galerie (al cărui nume nu și-l amintește) unde Broglio îi expusese cîteva tablouri „metafizice", printre care *Natura moartă* Orombelli. La Galleria Borghese îl cunoaște pe De Chirico, în timp ce acesta copia *Portretul* lui Lorenzo Lotto. Morandi a apreciat întotdeauna inteligența din cele mai bune opere ale lui De Chirico, dar cred că sîrguința aceasta în care acționează deja o nouă academie, cu o autoritate desigur nu atît de mare ca a celei vechi, îl face suspicios. Împreună cu Raimondi au privit tablourile lui Caravaggio; și chiar în octombrie tînărul scriitor dă revistei „Ronda" lucrarea sa *Michelangelo Merisi da Caravaggio*. În scrierea lui Raimondi găsim echi-
153 vocul tipic, care nu a fost numai al lui (și Maran-

goni vorbea, referindu-se la marele lombard, despre „forma de o sfericitate ideală", despre „compoziția ideală și închisă" și despre „profiluri netede de masă") cînd îl interpreta pe Caravaggio în sens formal, ingresian, sau arhaic, ceea ce a combătut cu îndreptățire Longhi. Dar e limpede că la Raimondi echivocul s-a născut în special din cunoașterea artei „valorilor plastice" și în particular, se pare, din ultimele picturi ale lui Morandi. Iată „contururile precise, profilurile metalice, duritățile colțurilor luminoase..."; și mai departe: „Pictura care trăiește ca un organism absolut aparte și superior". Îl făcea să regăsească „în primitivii și mai maturii și mai complecșii maeștri... o necesară și rațională răceală, și reținere, o pictură fără frenezii excesive, aproape uscată și descarnată, dovedind preocupare și interes pentru formă..." Argumentează, în sfîrșit, că pictorul Caravaggio „...știe totuși, în momentul creației artistice, să se lepede de personalitatea lui frămîntată, izbutind să dea în fiecare pînză amprenta imposibilă, rece și eternă a clasicității". E firesc ca acest Caravaggio, la jumătatea drumului între Giotto și Ingres, să nu convingă, dar dovedește că cei mai tineri, la umbra „maeștrilor" cu puțin mai vîrstnici, aveau curajul acestor abuzuri excitante, și pe cel de a absorbi în propria lor lume lucrurile mari, încă străine; și mai ales dovedește cît trebuie să fi fost de captivantă, și aproape imperioasă, arta lui Morandi pentru puținii care o înțelegeau. Că integralitatea formală a lui Caravaggio a fost confundată cu formalismul nu era o greșeală prea mare, dat fiind că acesta arată, indirect, forța acelui moment al artei, și că, în ciuda uneltirilor care se urzeau, momentul acela era încă puternic la cei puternici. Încă puternic naiv este „Principiul italian" enunțat de Carrà: „...noi credem într-o lege de coordonare a realului vizual, fără de care tabloul rămîne un fragment naturalist care aspiră în zadar la un centru unitar". Nu este vorba, de fapt, de altceva decît de conceptul clasic al trans-

figurării realului vizual după tradiția renascentistă. După ce s-a pierdut tonul dramatic al momentului culminant al „metafizicii", această frază preanunță stilul unei întregi generații: nobila generație pe care obișnuim s-o numim, în Italia, generația „maeștrilor". După ce s-a dobîndit acum un echilibru propriu între natură și stil, între viziune umană și unitate morală, această generație își va desfășura parabola ei într-un mod tradițional. Dar nici cînd principiile „metafizicii" și ale „valorilor plastice" vor deveni mai normale în cadrul acelui curent vast și nu prea bine definit care este *Il Novecento* (Secolul XX), Morandi nu va fi într-adevăr cu ei. Anul 1920 vede cum se adeverește treptat această separare, iar 1921 îl va vedea pe Morandi din nou singur cu sine însuși.

Bienala de la Veneția, inaugurată la 15 aprilie 1920, este importantă pentru orientările artiștilor italieni. Morandi mi-a spus întotdeauna, cum era și de prevăzut, că interesul său mergea mereu spre pavilionul francez; se puteau admira aici, în primul rînd, 28 de tablouri de Cézanne. Există o *Natură moartă* de Morandi, din colecția americană Bright, de la Beverly Hills, care dovedește cu precizie omagiul adus de maestrul bolognez marelui provensal. Aș spune, de aceea că este cu putință să datăm operele morandiene din '20 situindu-le înainte sau după această obligată trecere prin arta cezanneană. Înainte, potrivit desfășurării normale a muncii lui Morandi, aș pune, în mod sigur, *I Fiori (Florile)* și poate *Natura moartă*, ambele din colecția Vitali. Brandi a scris cu îndreptățire că ele „reprezintă destinderea plastică a acestei lumi contractate", care fusese, într-adevăr, cea a anilor precedenți. În înțeleapta puritate a *Florilor* aspra voință din *Natura moartă* din '19 se domolește într-o nouă și mai destinsă perfecțiune. Obiectele „asistă" din nou, cum scrisese Bacchelli despre tablourile din '16. Se întoarce acum, de fapt, ceva din

acel an de grație morandiană, dar cu o sporită normalitate, deoarece această puritate este acum bine plasată într-un spațiu anume, redat normal față de liricele dimensiuni din '16 și, în plus, cu o preferință pentru fraza plastică, bine minuită, moderat și delicat șlefuită, cu un sentiment deplin și totodată sobru al materiei, al culorii, al tonului. În aceste *Flori* din '20 este ceva dintr-o liniștită „proză de artă"; și chiar amplificată în dimensiuni și în raporturi, mai complexe în *Natura moartă* din colecția Vitali. Morandi pare să repete aici, oarecum intenționat, compoziția, profundă în spațiu, deasupra unei platforme circulare, din *Natura moartă* Jucker. Dar în vreme ce în acest tablou totul este sprijinit hipnotic pe un plan suspendat în mod absurd, acum masa, are un picior aflat la locul lui înconjurat de ciubucărie. Sticlele, cîndva impenetrabile, neporoase, s-au acoperit parcă acum cu un fel de ceară dulce și solidă, și valorile plastice se atenuează în ușoare variații tonale. Fructiera este realizată prin suave și ușor înghețate treceri de „valori", în timp ce desenul, atenuat și precizat doar pe alocuri, nu mai izolează tiranic fiecare corp, ci îl definește prin contururi tacite și puțin insistente. Peste tot se află o pace, un timbru de miere și de aur palid; și, în parte, vechea despicătură a casetei „metafizice" este, acum, o amprentă delicată pe o foaie mereu întinsă în fundal, foarte puțin relevată de lumină.

Chiar dacă emoțiile mele cele mai puternice sînt pricinuite de alte realizări morandiene, aceste opere sînt de cea mai bună calitate; și ce altceva am putea spune dacă nu că ele conțin, în sensul declarat al termenului (carderellian adică, și desigur nu spadinian), ceva „rondist"? Acum cînd, în iulie, Morandi împlinește cel de-al treilea deceniu al său, pare să fie adevărat și pentru el ceea ce a scris Cardarelli: „La treizeci de ani viața este ca un vînt puternic care începe să se potolească." Este în jur un aer de înțelepciune, chiar și pentru cei foarte tari. Transcriu, pentru că mi se pare tipic pentru această domolire și

transformare de entuziasme, un pasaj din Raimondi care, la începutul anului '20, recenzează de îndată *Pictura Metafizică* a lui Carrà, abia apărută la editura Vallecchi: „Acest binecuvîntat adjectiv: metafizică, adjectiv care a contrariat prieteni vechi şi persoane oneste care au întrezărit aici amintiri de doctrine nordice, importuri filosofice, ceaţă, germanism şi rele de tot felul, are în schimb o semnificaţie foarte italiană şi tradiţională. Pictură metafizică, cum o înţelege Carrà, însemnează figurare a realităţii imaginate, deci îmbogăţită cu o frumuseţe ideală; nu aspect vizual, ci de-a dreptul natural. Deci înălţarea stilului în materia reprezentată, cu scopul de a crea o a doua realitate, pentru realizarea căreia artistul are nevoie de atingerea unei stări de graţie, « *le temps d'élection* » spunea Poussin, « *la spettrale visione* » (viziunea spectrală) spune Carrà. Rafael vorbea despre o « anumită idee », care-i stătea în minte cînd picta."

„Rezultatele le puteţi vedea, sînt tablouri pictate cu adevărat, forme limpezi, linii precise, contururi exacte, lucruri solide şi substanţiale..." (Ce altceva făcea Morandi decît să dea un soi de graţie de neuitat — chiar printr-o transpunere aproape rafaelescă —, să insufle inspiraţie acestor concepte puţin cam prea oneste?) Şi mai departe Raimondi vorbeşte chiar de „discursuri limpezi, chibzuite şi cordiale, de raţionamente liniştite", şi insistă asupra unei reexaminări amănunţite a antichităţii, asupra unei reuniri „a produselor deja recunoscute, însemnate, durabile ale artei cu clasicismul italian în general", asupra „... aşteptatei, glorioasei şi fericitei reîntoarceri la tradiţie", asupra acestei reîntoarceri la sînul „maicii picturi italiene". Începe să apară, evidentă aici, deosebirea dintre Morandi, în legătură cu care ar fi absurd să vorbim de o întoarcere la tradiţie, şi incipienta restauraţie.

Apare, în martie, „Primul Trimestru", al revistei „Rete mediteranea" (Reţeaua mediteraneană) a lui Soffici, unde, în „Declaraţia preliminară", se poate citi o afirmaţie pe cît de demnă

pe atît de periculoasă, declarație de fidelitate față de „sufletul stirpei", un semnal de război contra „așa-ziselor cercetări"; și totuși este vorba de un nou refuz de „întoarcere la trecut". Pentru pictorul Soffici toate acestea însoțesc republicarea unor oneste desene și peisaje, de o sănătoasă, placidă toscanitate abia clătită în Sena, din 1910 și 1912; adică profuturiste. Spre sfîrșitul anului Soffici va publica în „Rete" și lucruri noi: *Naturi moarte* din anii '19 și '20, solide, pictate sub controlul unei bune materii concrete, cu stofe albe, sticle translucide, pere cărnoase, vin de un violet întunecat în pahare de sticlă obișnuită.

Aerul „repatrierii", chiar dacă pe ici pe colo e desmințit de unii care-l pregătesc de fapt, este atît de răspîndit încît, în numărul din aprilie al revistei „Ronda", profitînd de discutabilele afirmații ale lui Lhote despre deosebirea dintre tradiția franceză și cea italiană, Raimondi constată o limitare a tradiției franceze, pe care o consideră „realistă", declarîndu-se în favoarea tradiției italiene, pe care o socotește „idealistă". De asemenea găsim în revistă reducerea importanței lui Matisse, reluată în numărul pe august-septembrie de către Mario Bacchelli. Printre atîtea discuții ale puriștilor, Morandi, ca de obicei, tace. Poate va fi spus și el cîte ceva, și-și va fi dat cu părerea; dar nu mi se pare că recunosc gîndirea sa amestecată cu aceea a tinerilor bolognezi, pictori și critici de artă.

Întru dezvinovățirea lor, și a celor care, atunci, au avut mai multă autoritate decît ei, precum Carrà și De Chirico (al cărui *Clasicism pictural / Classicismo Pittorico /*, apărut în iulie în „Ronda", cu acea modernizată interpretare goetheană a clasicismului ca „demoniac" și deloc lipsit de interes), se va spune — și mi s-a întîmplat de mai multe ori să mă refer la acest lucru — că o mișcare de „restaurare" (ca recuperare a valorilor durabile ale tradiției mediteraneene, sau greco-latine), de „întoarcere la ordine", s-a verificat în întreaga lume occidentală. Nu voi aprofunda aceste confruntări într-o carte dedicată unui

pictor care a știut să se ferească aproape imediat de riscurile unor asemenea poziții (și aceasta este una dintre cele mai strălucite dovezi ale meritelor și modernității sale); dar este imposibil să nu amintim de ele. Gîndiți-vă la declarațiile de neîndoielnică figurativitate emise de Matisse după război, și la modul, tocmai pentru a rămîne în acest înțelept 1920, cum a participat el la Bienală. Nu am izbutit să aflu ce fel de lucrare a fost *Ceaiul în grădină;* dar tabloul indicat drept *Poză de nud* în catalogul venețian, era de fapt *Carmelina*, aflat acum la Muzeul din Boston, care este, într-adevăr, o paralelă la Marquet, dar aplică într-un mod foarte calculat teoriile neoperspectivale ale lui Cézanne, cel care a putut să lase un semn asupra „valorilor plastice" ale lui Casorati. Nu are prea mare importanță faptul că tabloul era din anul 1903: evident Matisse l-a considerat potrivit ca să-l trimită la Veneția, desigur ca o autentică, solidă, bine construită pictură, redevenită valabilă acum, după furtunile avangărzii și victoria națiunilor latine. Cît despre Derain, să nu mai vorbim. Se știe ce gîndea, ce picta de multă vreme.

De ce să se preamărească atîta „ingresismul" și „epoca antică" a lui Picasso și să se desconsidere neoclasicismul italian? Desigur, la spaniol există un mare joc dialectic care lipsește alor noștri, și o anume deformație absurdă lărgește planul mental al clasicismului său. Dar tocmai aceste calități au diminuat cîte ceva din melancolica poezie și din geniala duritate, care fac pentru ochii mei fascinant neobișnuitul plastician „mediteranean" sau arhaic din *époque bleue* sau din *époque rose;* în vreme ce ai noștri, mai puțin pregătiți pentru experimente, dar mai rafinați și mai izbutiți în realizare, îmi provoacă, în anii aceștia, o mărturisesc, emoții mult mai mari.

Așadar anul 1920 este o etapă de studiere obligatorie a antichității pentru aproape întreaga artă italiană și occidentală. Chiar și mișcarea „Dada" este, deocamdată, mai degrabă dezorientată; Morandi, care pictase, în '18, un foarte

normal autoportret, execută pînze purificatoare ca niște liniștite agregate de arhitectură plană (să nu uităm legăturile, prin Van Doesburg, dintre „De Stijl" și „Valori Plastici"); chiar și Kandinsky accentuează, față de fanteziile de dinainte de război, mai dezinvolt dinamice, elementele geometriei constitutive și pe cele ale unei sporite concretizări plastice, firește în cadrul abstracționismului. Braque, în sfîrșit, e prea rafinat, delicat, aluziv, în libera, aleasa lui imaginație postcubistă, pentru a nu spune că în '20 singurii revoluționari adevărați în ceea ce privește viața artistică, dacă nu și în ceea ce privește formele artistice, sînt, prin aspectul de fantezie intimă și gratuită, Klee, și prin cel de explozie a unei panici anarhice, Soutine. Figurativi amîndoi, și cu toate acestea atît de felurit, ei nu practică totuși nici un fel de reîntoarcere la tradiție; ci, cu un curaj mereu mai direct, secret și febril, trăiesc și cercetează, prin intermediul picturii, viața. Cel puțin discutînd astăzi problema aceasta este lucrul cel mai adevărat și mai modern pe care-l poate face un artist al secolului nostru.

Dar nici Morandi, poate cu acea doză atît de mare de inconștient care se vădește și la Klee și la Soutine (pentru că numai ceea ce este măcar parțial inconștient este și inevitabil, și duce la rezultate mai profunde), nici Morandi, deci, nu va rezolva, fără să-i cunoască pe ceilalți, scurtă vreme după aceea, această problemă. Este, de fapt, „angajamentul" maxim care se impune artistului de astăzi; și civilizația, și arta în măsura în care o oglindește și o creează, valorează, după părerea mea, mai ales pentru acești puțini care nu evită angajamentul. Morandi a fost, este printre aceștia, chiar dacă formația sa ideală, dacă perfecțiunea sa în realizare par, treptat, să-l închidă într-o lume de armonie pură. În realitate, spectator interesat de idei și de poetici, el nu a fost niciodată atins decît în treacăt de poeticile constituite. Simte că, totuși, cîte ceva este adevărat din ceea ce oamenii gîndesc, își propun, dezbătînd, discutînd, urmărind împreună

anumite țeluri; dar simte mai profund și că, în singurătate, se dobîndesc lucruri care vor putea fi de folos pentru toți ceilalți, „mai tîrziu".

Rezistența celor izolați față de ideologii și de poetici, considerată adesea, cu ușurință, drept „evadare" (ca și cum nu ar exista o evadare și mai gravă, aceea a „angajării" exterioare față de idei elaborate de alții și crezute cu religiozitate), este o rezervă salvatoare chiar față de exaltările colective, față de „angajările" — adesea mai mult aparente decît reale — de orice soi și de orice grad. Această rezervă se manifestă, ca să spunem așa, printr-o „explozie întîrziată", în comparație cu „actualitatea" ideilor, care în genere este însoțită de „mișcări"; dar, adesea mai repede decît se crede, devine avuție pentru conștiința, nu numai estetică, ci și morală a oamenilor. Cînd o pictură de Klee, de Morandi, de Soutine pătrunde în casa omului, chiar și numai sub formă de reproducere, ea nu este numai un stimul de natură artistică, ci este și o zestre durabilă care îmbogățește casa aceea, este un îndemn secret, dar puternic, ca oamenii să fie mai buni. Artiștii, oamenii de acest fel marchează un prețios *tempo rallentato* (mișcare destinsă, neîncordată) al civilizației occidentale; sînt un lest salvator pentru ca dinamismul său, care-i este acum atavic, o conotație esențială, să nu se „reverse nebunește"; și-i alcătuiesc o secretă, dar profundă dialectică. În timp ce acela care a îmbrățișat activismul absolut — și acest lucru s-a verificat în artă și critică — acel care a îmbrățișat activismul absolut a sfîrșit, și sfîrșește adesea, într-un mod mai mult sau mai puțin genial, prin a se lăsa pradă unei staze orientale, care ne este străină nouă și neprietenă.

21 Poate că atunci cînd a pictat *Natura moartă*, aflată acum în colecția Lorenzelli, Morandi văzuse deja tablourile lui Cézanne de la Bienală. Ele poate că l-au determinat să reconsidere o natură
161 moartă cezanneană pe care o cunoștea, reprodusă

în cartea lui Pica, la pagina 197. Pare neîndoielnic că de la ea a luat elementele exterioare ale lucrării sale; paharul lung, cuțitul, pîinea, mărul. Dar în comparație cu dramatica maiestate a modelului, aici este o cu totul altă castitate, poleită și delicată, care se lasă în tăcerea armonioasă a spațiului. Rareori un artist italian a izbutit cu atîta chibzuială să dozeze densitatea materiei încît ea să existe aproape fără greutate. Poate că dacă ar fi pictat Luca della Robbia, ar fi făcut să atîrne cu aceeași greutate lucrurile, care se expun la fel de admirabil de clare în solemna lor modestie, fără greutate, desemnîndu-se exact, dar aproape fără nici un stilism. Stilul, de fapt, nu mai este decît o matcă, o trasare exactă, dar nu stînjenitoare; și rareori, cu o autoritate atît de tacită, a insinuat cineva, atît de fericit, atît de modest, în pictură, o idee de viață sobră, mulțumită cu puținul.

Cînd, în schimb (cu puțin înainte, sau cu puțin după, cum aș înclina să cred), el pictează *Natura moartă* Bright, pentru o clipă nu pare străin de sentimentele de deferență față de modelele ilustre, atît de presante pretutindeni în acei ani. Aceeași natură moartă a lui Cézanne este cea care l-a îndrumat, acum însă inversînd înclinarea obiectelor de la stînga la dreapta și reluînd mai exact spațiile cezanneene dintre marea carafă de sticlă, stofe, paharul lung. Și totuși ce pură, ce personală, ce castă „meserie" (de data aceasta riscantul cuvînt, iubit de De Chirico, putem îndrăzni să-l folosim și pentru Morandi) în reglarea tonului, în discreta impregnare cu lumină a materiei, în senzitiva măiestrie a desenului, și în acea precaută rezolvare a oricărui fragment „plastic", care se liniștește încet în cadrul aceluiași făgaș vizual, în care constă și prinde înțeles calitatea culorii. Este un moment în care Morandi ajunge pînă aproape de pictura „sănătoasă", cu un frumos timbru domestic, merituos. Dar situația aceasta, cu o conștiință atît de trează de sine și de propria soartă, nu putea să dureze. În Morandi există, foarte acut,

fiind spontan, conceptul de tradiție. Aș zice că-i este înnăscut încă de cînd — pe la treisprezece ani — a modelat o Sfîntă Iesle din teracotă (din care au rămas trei figuri), unde găsim un simț aspru, amplu, firesc sintetic al modelului care este demn, prin instinct, de *Quattrocento*. Nu mai puțin îi este înnăscut conceptul de „imitare", sau, dacă doriți, de omagiu, în sensul direct al cuvîntului.

Iată-l, deci, întorcîndu-se repede la valorile plastice ale compoziției, specific italiene „1920", în *Natura moartă* fostă Valdameri; așa cum încercase deja două compoziții cu obiectele aliniate, ascendent sau descendent, acum încearcă o compoziție care urcă spre centru. Cele patru corpuri sînt, desigur, încă solid, armonios amplasate; dar acum se pare că emoția cea mai mare a lui Morandi constă nu în a le compune, ci în a le ritma cu încetul, în a le mîngîia cu afecțiune unul cîte unul. În ciuda unei nefericite curățiri la care a fost supusă, pictura nu și-a pierdut cu totul acea nouă umilință și densitate de viziune în ansamblul căreia atmosfera „valorilor plastice" se risipește acum. Suprafețele sînt încețoșate de un văl de sentimente și mai anevoios de mărturisit, dar prezente totuși în estompata și blînda teamă difuzată peste tot; și umbrele reapar, dar nu ca indicii netede ale volumelor atît de precise, ci ca niște modeste, gingașe, servile slujnice ale corpurilor, pe care ele le leagă cu o umiditate tenace într-un mic cor care ar putea fi numit aproape — dacă n-ar împiedica-o ritmarea compoziției — „crepuscular". „Dar cum se vede că acest lucru se petrece treptat, a notat cu îndreptățire Brandi, cum se simte că totul se dezvoltă printr-o intimă, consecventă îmbogățire."

Iată, așadar, cum Cézanne, cel puțin ca izvor direct, se află departe acum; apărut la orizontul muncii lui Morandi în '19, ca stimul pentru o luptă nouă cu realul, după stilismul „închis" al „valorilor plastice", abordat acum ca un act de omagiu al lui Morandi pentru marele părinte al „propriei culturi de minoritate", se

îndepărtează din nou pentru a face loc unor sensuri noi, ale unui azi mai tăcut și mai imediat. Cînd Morandi, așadar, răsturnînd compoziția de la dreapta la stînga, pictează *Natura moartă* Mazzotta, lucrare aproape identică cu *Natura*
21 *moartă* Lorenzelli, este evident că procedează la o permutație importantă. Precizia, limpede și elegantă, din picturile anterioare, se cufundă acum, încet, încet, într-o dureroasă, catifelată tristețe. Nu spun melancolie, care nu este muza lui Morandi; tristețea, mai degrabă, de a fi tot singur, iremediabil singur, în ungherul unei case, care este casa lui. Aluziile la compoziție nu au dispărut; dar, ne avertizează Brandi, „atmosfera parcă s-a tulburat, integritatea lucrurilor apare rău valorată, încețoșată de contactele umane". Mai mult decît să creeze armonie, se pare că Morandi se emoționează ca să exprime, într-o obosită singurătate, viața retrasă, umană, a obiectelor disparate, pe care o casă le-a folosit pînă la epuizare. Spațiul, acum aproape mai mult sentimental decît plastic, nu se afirmă ca o certitudine, ci este tatonat ca într-o largă, nesigură îmbrățișare; și cum se întinde, umilindu-se, ca un biet și lung animal, cuțitul cenușiu pe porțiunea caldă de dezolare a mesei domestice! Poate numai Rosai, în anii aceștia, a început să armonizeze într-un sens nu cu mult deosebit scenele sale de viață amărîtă. Morandi, totuși, temperament în aparență mai puțin susceptibil, nu concepe, în genere, astfel de drame, decît indirect.

Și totuși ce dramă, ce îngrămădire posomorîtă, puternică, deși catifelată, este în obiectele din
22 *Natura moartă* Jesi! Ea ar trebui să închidă acest an 1920. Revine aici ca o calitate secretă și inalienabilă (se va reîntoarce de mai multe ori la Morandi), o „metafizică" acum cu totul înăbușită în închiderea unui ton ca de crepuscul exaltat și extrem, intuit de niște ochi care s-au apropiat acum de noapte. Iată că, de îndată ce obiectele lui Morandi s-au închis în sine ca și în anii de neliniște (amintiți-vă de gravura din '15),

aerul devine, dintr-o dată, amenințător. De ce oare s-au reunit acești membri ai unei misterioase familii? Ca să se apere, sau să facă descîntece? Totul neliniștește: capacul acela ridicat; acea formă, la dreapta, a vasului înfășurat la cap ca un tibetan: silueta ceasului de-atîtea ori pictată, dar acum brună, densă, îndoită ca o persoană în genunchi; chiar și cele două sticle lungi, dominînd ca niște turnuri ale conjuraților din vechea Bologna. Și, lucru ciudat, această amprentă dramatică stă alături de prima amprentă a compozițiilor lui Morandi în sens etimologic latin: mai multe obiecte, șapte la număr, sînt puse împreună într-un ansamblu. „Metafizica" involuată acum în semnificația sa de plastică tradițională, renaște, într-un anume fel, într-o accepțiune nouă (nouă pentru că este singura din opera „calculatului" Morandi) ca formă de viață interioară; deoarece, „valorile plastice", în sens de afirmare de stil voit programatică, odată apuse, începe acum marele și nemaiîntreruptul capitol al lui Morandi ca pictor solitar; care se regăsește, ca la începuturile din jurul anului '10, numai în bătrînul său oraș, numai în camerele casei sale modeste.

Înainte de a lăsa anul 1920, nu trebuie să uităm că se cuvine amintită și acea mică și destul de puțin cunoscută capodoperă, care este gravura intitulată *Brocca (Cană)*, de format foarte redus (52 × 71 mm). Ori de cîte ori cade sub ochiul vreunui străin (care nu poate să cunoască de ajuns de bine treburile noastre, poate prea complicate), sau sub cel al italianului modernist vreun tablou de Morandi, care poate să-i pară prea tradițional, privitorul nu trebuie să uite să cerceteze, dacă este în măsură, modernitatea imaginii contopită în acel țesut care poate să se restabilească, în unele cazuri, potrivit unei concepții aproape ottocentești. Ochiul care a trasat atît de sensibil, cu un mister atît de precaut și de profund, contururile acelei cănuțe, care a răsucit-o cu blîndețe într-un echilibru instabil, făcînd voința, adesea schematică și nerăbdătoare — încă din vremea

lui Gauguin — a sintetismului modern să devină umană, ochiul acesta care a izolat obiectul cu atîta neliniște, într-o tăcere atît de deplină, care l-a făcut să țîșnească din fundal, printr-un soi de „mesmerism", nu avea mai puțină capacitate spirituală decît un Seurat sau, cîțiva ani mai tîrziu, decît ceștile și cănuțele lui Klee (dar cu un strop de artificiu în plus), care pătrund atît de tacit în sufletul nostru. Ar fi de-ajuns un fragment ca acesta, pentru a demonstra — este necesar s-o spunem ca să evităm confuziile, și nu pentru a deprecia un artist adevărat, față de care nu se poate nutri decît respect — cum în Morandi găsim toate posibilitățile lui Licini, cu o mai evidentă profunzime. Ne întoarcem, cu mai multă acuitate, la gîndul lui Klee, citat deja: „Voi face ceva care va fi cu totul și cu totul modest... S-a și făcut. Era vorba de un lucru mic, dar real."

Nu se poate spune că Morandi a sacrificat această posibilitate, pentru că istoria lui este de neschimbat așa cum este. Desigur, convins din punct de vedere ideologic de puternica măreție a unei anumite tradiții italiene (ca atîți artiști, cu puteri diferite, din generația sa) el a demonstrat aceste posibilități cu dovezi hotărîtoare, dar ascunse, indirecte. După cum „metafizica" specific italiană este o „metafizică a concretului", și nu a misteriosului, tot așa, cînd Morandi, între 1920—1921, îi abandonează poetica și stilistica, reluarea unui dialog cu sensibilul în cadrul solitudinii sale personale este concretă. După Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, după maeștrii Italiei extrovertite și eroice, iată crescînd pasiunea pentru Rembrandt, pentru Chardin, mai tîrziu pentru Vermeer, pentru maeștrii Europei sensibile, introvertite. În numele acestora se apără el aproape întotdeauna de insidiile care, la terminarea avangărzilor, par să-l tenteze cu întoarcerea la ceea ce se considera uitat. Începe marele său deceniu țărănesc.

Paesano (țărănesc) și *strapaesano* (foarte țărănesc, rural), nu însemnează același lucru. Deja în prefix *Strapaese* indică pitoreasca, chiar dacă

și inteligența, ostentație în a demonstra calități rustice, vechi, italienești. Fiecare va rămîne în parohia lui să-și facă de cap cu brutalitate și va încerca să dea o interpretare cît mai colorată și mai satisfăcătoare faimoaselor nerozii fasciste, de la autarhie la campania demografică. Morandi, bolognez foarte civilizat și, mai ales acum cînd își căuta singurătatea, „mare meșter european", va fi avînd prieteni dragi printre oamenii de la *Strapaese;* dar nu va fi pentru „Italia barbară" a lui Malaparte, și cu atît mai puțin pentru „Antieuropa" a lui Asvero Gravelli. El își alege singur satul lui, fără prefixe, prin '21, printr-o separare intimă de prietenii lui din „metafizică", și asta cu mult înainte de a se fi născut revistele „Il Selvaggio" și „L'italiano". Sînt înclinat să cred că acest adio intim (spun intim pentru că el a expus cu ei — și unde și cu cine ar fi putut altfel? — la „Primăvara Florentină" din '22 și la Expozițiile *Novecento*-ului), spus tovarășilor de la „Valori Plastici", vrea să însemneze autoapărare, și adio spus retoricii, chiar celei solemne și inteligente. Retorica este tocmai ceea ce urăște el, și toate calitățile opuse ei sînt amestecate în el ca niște reguli spontane de viață. Și astfel antiretoricul Morandi nu va putea fi altceva decît un antifascist în modul cel mai categoric. Lăsînd de-o parte voința și veleitățile, declarațiile de principiu și încăpățînările, Morandi știe că există lucrurile adevărate; și pictura sa n-a fost niciodată mai dedicată lucrurilor adevărate, intime, potolite, decît pe vremea furtunoasă a Marșului asupra Romei. Dar recuperarea profundă a propriului eu nu a fost semnificativă numai în Italia; ci, în timpul acela, ea își face tot mai auzit glasul și în Europa. Polemica lui este implicită, dar radicală; se va limita la cîteva gravuri în respectul meseriei (înțeleasă, de altfel, în sensul cel mai înalt, și coincizînd cu aprofundarea expresiei), sau aparent mascată în cîte un pasaj de o aleasă moderație în concepție. Dar polemica sa, antiintelectualistă, „nu slăbește totuși".

Morandi simte (și, spre norocul său, este inevitabil pentru el s-o simtă) că o tradiție nu reînvie prin efort de voință sau de meșteșug, ci că menținerea ei depinde doar de sentimentul (și pe acesta ori îl ai, ori nu) unei continuități a vieții. E momentul cînd, în comparație cu un Corot în metal și carton, pe care talentul lui Derain ni-l dăruiește în anii aceia, cu voita plastică scenografică a *Peisajului* Chrysler al lui Picasso și a întregii sale faze „antice", cu teatrele neoboeckliniene ale lui De Chirico „romantic" și cu voita solemnitate din *Moara din Sant'Anna* sau din *Pin la mare* de Carrà, polemica implicită din *Veduta di Villa Comi (Veduta cu Villa Comi)*, a lui Morandi, din 1922, este îndreptățită. Dincolo de un aparent ottocentism, Morandi ne cufundă în memoria cu totul „existențială" a unui sat fără timp. Nu este prea solemnă această vedută, și se suspendă și se acumulează în mijlocul tabloului cu discreție; dar să n-o confundați cu eleganța din perioada pe care o numim *Ottocento minore* sau *maggiore*, care în mod fals ar putea s-o reamintească. Numai Bonnard sau Soutine ar putea să fie comparați cu tabloul acesta: izolați în Europa și ei; nu moderniști, ci chiar moderni, oameni în viltoarea vieții, cum poate că nu sînt acum nici chiar unii maeștri faimoși: „supraoameni" în comparație cu el, care, frămîntați de tensiunile minții și ale istoriei, acționează în sensul retoricii.

Desigur, Morandi nu avea în spate nici pe Proust, nici țesătura grea și bogată a vieții burgheze din Franța, care saturează cu o atît de chinuitoare măreție aparenta moderație a lui Bonnard; și nici măcar frămîntarea dostoievskeană a lui Soutine, disperata lui prietenie cu Modi în climatul vieții periclitate de *„enfants prodigues"* de la „Ecole de Paris". Morandi nu este un „blestemat", și nici măcar un provocator de senzații; dar vara lui de italian sărac, pe singuraticul deal bolognez, este deosebit de profundă, crescută cu totul în interiorul lui, stoarsă încet din viața lui.

Cîtă demnitate; dar şi cîtă prăfăraie intimă şi pierdută. Vila aceea aproape orbită de caniculă, acel Turn Eifel modest, care abia se ridică, compus şi descompus în lumină, acele terase abia trasate, pe care iarba pare să se răărească din pricina unui început de secetă, grămada aceea uluită de copaci reduşi la trunchiuri, ca nişte mase incerte, ca nişte personaje confuze şi dezolate, alături de cîteva drumeaguri unde se îngroaşă o umbră — mai bine spus o întunecime — dulce şi obositoare, şi în sfîrşit cerul acela, pensulă cu pensulă, apăsînd încet pată lîngă pată, virgule alungite, urzeală de cer, la fel de înalt şi de orb, aproape, profund tăcut ajungînd parcă la disperare, aparenţă atît de adevărată şi parcă nitel cam micşorată, şi totuşi atît de prezent-absentă, de anotimp — fără anotimp, vară atît de vară şi totuşi în afara timpului, în toate acestea se vede naşterea noului Morandi ţăran. Va rezista esenţialmente în acest spirit în toată perioada autarhiei fasciste. Avangarda, care pentru Morandi a fost afirmarea unor puţine idei sigure şi noi, dar niciodată revoluţie, s-a sfîrşit. Acum se manifestă maturitatea, viaţa, întrebările sigure ale oricărui bărbat, cele care nu se pot rezolva, chiar dacă marea majoritate moare fără să le fi întrezărit măcar. Nu este un vînt care se potoleşte, ci care dăinuie tot mai pătrunzător şi mai neliniştitor.

Morandi nu se sustrage vieţii, care este ceea ce este; şi toată maturitatea va trebui să şi-o petreacă „în autarhie". Dar trebuie să aibă răbdare, nu există altă cale decît cea a răbdării pentru bietul, modestul profesor de desen — cum a devenit acum Morandi, pentru viaţa de fiecare zi, alături de mama şi de surorile sale (tatăl murise în 1909). Demnitatea, răbdarea au fost calităţile inepuizabile ale lui Morandi, astfel încît să producă, în timp, cîte ceva care s-a dovedit superior atîtor false istorii necinstite. Unul dintre cei mai tineri şi mai corecţi scriitori de la „Ronda", în 1919, scrisese că: „... i se păruse că-şi poate revendica mai bine, prin război, acea conştiinţă

interioară și demnitate de rațiune pe care Italia modernă demonstrase în mod atît de trist că nu o posedă". Dar cînd națiunea (stricînd un echilibru, în mod evident, indispensabil, dar care, în mod tot evident ar fi fost cu neputință de menținut) în loc de demnitate, a vrut să facă în continuare profesiune de eroism și de măreție, lucrurile s-au terminat astfel încît poate că niciodată, de la Unirea Italiei încoace, neîncrederea celor mai mulți n-a fost mai mică. Dar „conștiința interioară și demnitatea" pe care Montano le dorea pentru Italia erau în Morandi înzestrare autentică și îndestructibilă, generate de mediul său familial, civic, mental. Toată arta sa, și viața sa, sînt un exemplu atît de clasic și profund de acțiune „pe măsura puterilor" care, dacă ar fi fost practicată de tot corpul nostru național, ne-ar fi dat acel loc autentic, și poate treptat, treptat tot mai important, pe care nu-l avem. Acesta este marele exemplu al lui Morandi, nu voi spune cum se obișnuiește tot mai mult de la o vreme, cu un cuvînt devenit plicticos, „lecția" sa; pentru că lui Morandi nu-i place să i se spună „maestru" și a predat numai desenul și întotdeauna cu o discreție absolută, în școlile elementare, iar din 1930, tehnica gravurii la Academia de Belle Arte din Bologna. Și în slujba acestor lucruri concrete el a vrut să fie nu maestru, ci învățător.

Aceeași răbdătoare și neînfricată lege morală care îi susține comportamentul este în el inseparabilă de o determinată concepție asupra artei, care nu se va putea despărți niciodată de un anumit ansamblu de viață alcătuit din casa lui, din străzile pe care a umblat întotdeauna, din modestele vilegiaturi monotone, din munca zilnică și demnă. Condiția modernă a lui Morandi, repet, depinde de faptul că el este credincios unui anumit fel de a concepe tabloul, pentru că acest fel este în mod concret inseparabil și intrinsec vieții sale. Cum ar putea el să-și renege acest ansamblu de viață prin evaziuni în fantezie? El chiar iubește acest ansamblu, și îl suportă; este inerție și dramă, este limita sa și forța sa. Astfel, moder-

nitatea peisajelor, a picturilor lui Morandi de după '20, i se intuieşte nu numai prin această ţesătură de ansamblu ci şi, mai ales, în pulsul obositor şi profund al detaliului. Dacă priviţi primele planuri ale *Peisajului* 1922 (vedută a Vilei Comi) veţi vedea factura cu totul cutezătoare, deşi foarte înţeleaptă şi modestă, pierdută însă profund în materia lucrurilor, a nebuloaselor şi fascinantelor pînze ale lui Fautrier din '28. Şi tocmai ceea ce se trăieşte şi se vede în fiecare zi, este recuperat de Morandi, încet, încet, ca un tacit, inepuizabil miracol

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
si abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto...

(Vezi, în aceste tăceri în care lucrurile
se abandonează şi par a fi gata
să-şi trădeze ultima lor taină)

Astfel, în aceste tăceri despre care vorbea un poet ce nu se deosebea de Morandi, şi pe atunci foarte tînăr, Eugenio Montale, pare să se fi născut „*il meriggiare pallido e assorto*" (după-amiaza palidă şi reculeasă) a acelui peisaj, şi a unei mari părţi din pictura lui Morandi; în care, însă, „ultima taină" a lucrurilor nu se destăinuieşte niciodată pentru că totul este menţinut într-o limită, dincoace de care ochiul poate vedea totul. Taina vieţii mai coincide, la Morandi, şi cu o pictură făcută cu ochii larg deschişi. Ar putea să pară o concepţie limitată, dar este aprofundată la maximum în cadrul limitei sale; şi de aceea deţine, în mod dialectic, un loc deosebit de semnificativ, alături de picturile de fantezie, abstracte şi neabstracte. Şi astfel, aproape incredibil, persistă în concertul artei europene şi universale, în situaţia dialectică în care a fost, cîndva, aceea a lui Corot şi a lui Leopardi, pictura anticei Italii moderne.

A fost pasionant, pentru mine, să-l însoțesc pe singuraticul Morandi prin pădurea luptelor și a programelor deceniului turbulent și genial 1910—20. L-am văzut cum nu s-a înstrăinat niciodată, cum nu a fost absorbit, dar cum nu a rămas indiferent, și mi s-a părut necesar să-l însoțesc astfel pentru ca personalitatea lui să apară cu adevărat armonizată cu răscrucea istorică, și nu fals sanctificată în singurătate. După '20 el va fi, treptat, tot mai singur, și cred că se poate afirmă că există, în mod substanțial, mai mare distanță între fazele morandiene din deceniul '10—'20, decît între *Veduta cu vila Comi* și toate operele pe care Morandi le-a pictat după aceea. Aceasta nu din pricină că el nu a înfruntat, după aceea, transformări chiar importante în arta sa, ci pentru că o legătură profundă, care este în primul rînd de ambientare „existențială", a picturii sale, unește într-o coerență vie orice mișcare a lui. Această coerență a fost ajutată poate și de faptul că, în aceste decenii lungi, în întreaga artă universală de transformări nu au fost adevărate și proprii decît, puțin după '20, cea germană, *Neue Sachlichkeit*, și suprarealismul; și, mult mai tîrziu, acea uriașă răsturnare care și-a luat numele de la echivocul cuvînt franțuzesc „*informel*".

Dar numai cu condiția de a înțelege ce luptă a trebuit să dea el, la ce presiune a trebuit să aibă putere să reziste, aș fi putut să vorbesc despre Morandi într-un mod mai monografic, și nu deformat de acea „legendă" care s-a țesut în jurul lui, mai ales în ultimele decenii de stabilitate. Este legenda unui Morandi cu totul însingurat, anahoret, tabu, pustnic, vrăjitor. Nu doresc nici să supraapreciez, nici să subapreciez această legendă; nimic nu apare fără temeiuri și dominarea de sine, apărarea îndărătnică a unei inspirații individuale atît de aprofundată încît să devină o chestiune personală, o valoare universală, îi justifică apariția. Există însă un mare pericol să acceptăm anumite lucruri fără urmă de discreție. Într-un context de civilizație neautentificat cu adevărat de valori realmente

convingătoare, și de o bunăcredință larg răspîndită, o legendă de acest gen devine aproape un alibi, o nemeritată acoperire pentru prea mulți care-și umplu gura cu ea, și un pretext pentru prea puțin utile imnuri și exclamații admirative, pentru celebrările unei „poezii" care, departe de a fi distinctă, cum ar putea să fie în cele mai corecte intenții ale criticii idealiste ce ne-a educat, ne apare, de fapt, ruptă de viață. Nu voi înceta niciodată să repet, scriind această carte, că nu mă simt predicatorul nici unei faime, al nici unei „religii" artistice. Arta este, din fericire, un lucru de o religiozitate umană, dacă vreți; dar umană. Astfel nu m-ar interesa cîtuși de puțin să încerc să scriu aceste pagini pe care doar cu vreo zece ani în urmă le-aș fi așternut cu totul altfel. Nu cred deloc că mai este vremea c'mpiilor elizee, și pentru mine este mult mai util și mai emoționant să-l găsesc pe Morandi la potoul luptelor lui secrete decît la cel al olimpului său.

Textul acesta nu dorește să se adauge inutil la literatura critică, și așa destul de amplă, care m-a precedat. Predecesorilor mei, care au trudit cu seriozitate în ceea ce privește opera lui Morandi, le aduc un sincer omagiu; dar nu pot să nu apăr și o autonomie a mea de cercetare, pe care încă de la început am arătat-o în dorința de a-l înțelege pe Morandi ca om-pictor. Ca pictor, Morandi e pictor mare, atît de total, atît de pur, atît de dramatic, chiar dacă pictura constituie o dramă în sine, încît numai cine are ochi de văzut poate s-o înțeleagă, și nimeni nu poate să-l facă pe acest privitor să învețe acest lucru. Cum se spune în unele minunate însemnări de tinerețe ale lui Croce, publicate în „La Voce" de Prezzolini, criticul poate doar să concentreze atenția și potențialitatea unui neatent; altceva nu poate. Astfel, deși a fost cu adevărat mare meritul lui Brandi de-a așterne pe hîrtie o monografie de „lectură stilistică" a lui Morandi ca pictor pur; deși a fost mare meritul lui Gnudi de a întreprinde o monografie gen etico-poetică despre Morandi, poet pur (și uman), acum, cînd deși

entitatea tipic autonomă a artei lui Morandi este atît de solid fundamentată de aceste opere atît de nobile și de corul altora care au dat o mînă de ajutor, era necesară o nouă cercetare. Știu bine cît de imperfectă este lucrarea mea, dar cu toate acestea încearcă, dintr-o exigență sinceră și spontană, să scape de ceea ce pare, astăzi, inevitabila nedeterminare (cu atît mai evidentă cu cît se simte presiunea, din partea fiecărui lucru, a ambiguității mobile, a bogatei polivalențe) a unei cercetări pur monografice.

Ca reacție la acest „monografism", s-a ajuns astfel, ca într-o complexă și angajată *Storia dell' arte in Italia 1785—1943 (Istoria artei italine* 1785—1943*)*, autorul, susținînd un discurs care nu se vrea cîtuși de puțin monografic, ci concentrat mai ales asupra raportului dintre artă și timp, să-l rezolve pe Morandi într-o paginuță săracă. Este vina lui Maltese, știu asta, și trebuie s-o spun. Dar este într-o oarecare măsură și vina atmosferei, doar idealizantă sau, viceversa, sensibilistă (care ajunge de altfel la același rezultat) care a înconjurat pînă acum opera lui Morandi. Nu există doar ideile, practicile, structurile sociale pe care criticul „angajat" să le cunoască, să le cheme în cauză și să le interpreteze; există și operele. Dar operele, pe de altă parte, nu sînt numai reziduuri de poezie sau de stil, nu slujesc doar la „formularea imaginii". Acesta este caracterul lor specific, dar nu este unicul lor mod de a fi. Imaginea, oricît ar putea fi ea de idealizată ca imagine pură, nu ar fi umană, și nu ar exista dacă n-ar aduce cu ea și viața; viața omului care a creat-o și implicita lui filosofie.

Și tocmai aceasta este, în cazul nostru, greu de înțeles corect: că operele nu valorează singure și Morandi, în mod esențial, nu a vorbit niciodată despre sine. Maltese a avut, așadar, vina de-a fi știut să vadă în Morandi doar pictură, și probabil că pictura nu-l interesează prea mult; dar vina lui, repet, e scuzată în parte, de a fi reacționat la o cultură care niciodată n-a vrut să înțeleagă altceva decît poezia și pictura pură.

Astfel, chiar și afirmația limitativă făcută de Trombadori în 1946 despre Morandi ca mic-burghez, mi se pare, recitind-o acum, nu lipsită cu totul de merit. Mi se pare însă grosolană; dar oricum cu intenția de a constata, pe baze greoi concrete, chiar dacă sînt unilaterale, o umană, istorică seriozitate a pictorului Morandi. Desigur, interpretarea lui Trombadori, sclavă a inutilului, epuizantului dialecticism care s-a dezlănțuit în Italia, are vina de a răsturna doar interpretările precedente: de la exaltarea idealistă, se trece la negarea, sau cel puțin la limitarea marxistă. Întoarcem la nesfîrșit haina pe dos, și întotdeauna artistul, în deplinătatea lui, ne scapă. Dar, în sfîrșit, am încercat să-l vedem; definirea lui Morandi ca „mic-burghez" este de reținut, nu însă în sensul limitativ (dar atunci criticul avea mintea plină de entuziasme care s-au dovedit mai apoi iluzorii, în mare parte, și fără nici o legătură cu realitatea italiană), ci în sens de calificare istorico-socială. Și apoi nu este adevărat că Morandi a fost „mic-burghez" pentru că fascismul l-a împiedicat să fie altceva; el s-a născut așa, și acesta este, înțeles cum se cuvine, unul din titlurile sale cele mai mari de noblețe și de seriozitate, încît în el se află, încă de la început, viziunea unei vieți modeste, dar plină de implicații de comportare, de gîndire, de demnitate morală.

Acum, în 1961*, Trombadori va trebui, poate, să recunoască, reluîndu-și aprecierile, că Morandi, în afara dialecticilor, mai mult răsunătoare decît concrete, între pozitivism, idealism, marxism, a urmat, încă de la început, un drum al lui, și că s-a sustras euforiilor și depresiunilor. A umblat încet, liric, tenace, cu pas lung și rezistent. El n-ar fi putut să fie niciodată fascist, pentru că în el era, de neclintit, un alt adevăr, acela al unei Italii modeste, antice, civilizate, dar uneori capabilă chiar și de lucruri serioase și profunde.

---

* Cartea lui Francesco Arcangeli, începută în 1961, a fost publicată în 1964.

Nu a cîntat, deci, „ceea ce *nu* sîntem, ceea ce *nu* dorim", deci nu a evitat imaginea umană; ci a afirmat încet o certă înstăpînire umană asupra lumii şi asupra lucrurilor. Puţinul, dar în acel puţin este implicat totul. Pentru aceasta Morandi este un maestru cu o libertate intimă, dar şi cu un comportament civilizat; ca orice artist adevărat, de altfel, care ştie să făurească. El n-ar putea să accepte niciodată, în adîncul său, nici un totalitarism; dar cu tot atîta hotărîre, şi cu o persistentă şi mută mîndrie, el nu are nici o legătură cu nechibzuiala conformistă, cu bunăstarea şi cu miracolul economic al Italiei de astăzi. Ştie că demnitatea se află în altă parte: în munca tăcută, în conştiinţa datoriilor şi-a drepturilor, în răbdarea neobosită, fără să ceară şi fără să se aştepte vreodată ceva.

Toate acestea mi se par implicite, ca moralitate istorică şi fundamentală, în pictura lui Morandi. Caniculele sale din Apenini au atîta măsură, chiar şi cînd sînt disperate, ca şi viaţa lui; natura lui nelocuită, dar în care omul a lăsat infinite urme de-ale sale; obiectele lui ieşite din uz, dar care au avut o viaţă într-o casă: totul exprimă aceeaşi condiţie de poezie şi de comportament. Chiar şi casele; bătrîne, întunecate camere de sacrificiu, de meşteşugărie a micii burghezii din Bologna, din Italia: o categorie care, dacă ne gîndim bine, încă mai susţine, în mare măsură, munca, şcoala, viaţa; şi poate că, dacă ar înceta sacrificiul ei, statul nu ar mai exista. Italia poate alege alte lucruri, dacă este capabilă; dar probabil să n-a avut încă, pînă acum, nimic mai bun decît aceasta. Morandi este, firește, nu numai atît, dar este şi toate astea, plătind cu întreaga sa viaţă de artist, şi cu toată fiinţa lui.

Citäm din Maltese: « Dar cu cît artistul se apropie de „adevărul" natural al sticlelor şi carafelor sale, al acoperişurilor sale emiliene, şi al copacilor săi, al grilajelor sale şi al străzilor sale calcinate de soare prin inegalabila precizie a tonurilor şi a

formelor, cu atît creşte mai mult sugestia „metafizică" pe care o exprimă ele prin absenţa de fiinţe vii şi, mai ales, prin acea imperceptibilă schimbare de gamă faţă de gama prismatică normală, prin care atmosfera creată de jocul tonal nu este „atmosfera" veristă sau naturalistă, ci o atmosferă „mentală" abstractă, şi deci — tocmai de aceea — fără timp, şi prin urmare şi ea arhaică.» Iată un discurs început bine şi sfîrşit prost: dacă există ceva mai puţin arhaic, dar de o misterioasă măsură şi calitate „existenţială" — misterioasă pentru că nu este denunţată în spaima explicită, ci cu totul ascunsă într-un cotidian aparent obiectiv — atunci aceasta este tocmai pictura lui Morandi. Cum să vorbeşti, deci, de arhaism? Poate, cel mult, de o foarte înceată continuitate, de o rafinată ingenuitate în intuirea fenomenalului.

De altfel, pe acest raport cu realul pe care Maltese îl defineşte „metafizic", „mental" şi de-a dreptul „arhaic", Brandi şi-a sprijinit propria teorie a constituirii obiectului şi a formulării imaginii. Morandi a fost ilustrul său cobai, exemplul său cel mai sugestiv şi stimulator. „Imaginea răsărită astfel nu mai este analogul obiectului fizic, şi nici «realitatea» ei nu mai depinde de apropierea de realitatea obiectului: odată alcătuită dobîndeşte o autonomie absolută, asupra căreia artistul poate să acţioneze din nou cu o altă intenţie, cu eclipse, cu dezvoltări de neimaginat, întrucît nu sînt logice, şi în această viaţă interioară să parcurgă un ciclu, din care să iasă de nerecunoscut, cum iese fluturele din crisalidă." Toate bune, dar n-aş spune că punctul de pornire critico-teoretic al lui Brandi ar fi, în ceea ce-l priveşte pe Morandi, şi specific în mod necesar. Ce pictură, constituită în obiect (Croce ar fi spus „intuită") trecînd de la exprimare, sau formulare de imagine, nu „dobîndeşte o autonomie absolută"? Mi se pare că individul Morandi, din care există un original „în copie unică şi de nereprodus", omul născut la Bologna, în ziua de 20 iulie 1890, şi care din fericire trăieşte şi lucrează, nu se

vede încă în aceste rînduri. Şi, deşi sincer vorbind o găsesc foarte profundă, n-aş zice că este în mod necesar şi aplicabilă doar la pictura lui Morandi această secvenţă critică pe care Brandi a elaborat-o tocmai pentru perioada anilor '20 din pictura lui Morandi.

Şi apoi urmează: „Renunţînd la orice fel de claritate optică, imaginea ajunge să se fixeze în fluxul neaşteptat şi imprecis, cu care ia naştere din conştiinţă şi care transferă culorii proprietăţi radiante, intim asociative. Şi lumina este cea care şi-a pierdut independenţa naturalistă, parcursul spaţial; ea nu mai este mijlocul descriptiv al plasticii obiectelor, ci devine *valenţă originală a zonei cromatice.*

Iar ceea ce mai rămîne în diorama figurativă, care poate ajuta incidenţa unei raze razante, care-i păstrează fragmentările şi adausurile, aparţine aparenţei sensibile a obiectului, evidenţiat cu acele lumini şi umbre ca şi cu mînerele rupte sau întregi, cu capac sau fără; dar lumina, care *redă* zona cromatică, este cu totul eliberată de o asemenea corelaţie naturalistă, şi nu se desfăşoară ca fosforescenţă (care în schimb este lumină ce emană culoare), ci ca un fluid intern al culorii.

În acest sens se produce sutura dualismului între construcţia perspectivală şi structura cromatică; şi de la acest punct de fuziune se vor desfăşura de acum înainte diferitele soluţii formale ale picturii lui Morandi." Acceptînd concluzia care concordă cu ceea ce, negîndindu-mă la acest pasaj din Brandi (la această carte. de altfel, de atîtea ori citită şi dezbătută în mintea mea, încît unele idei din ea trebuie să mi se fi sedimentat în subconştient) am scris ceva mai înainte — existînd aici, adică, o mai mare distanţă între diversele faze morandiene din deceniul '10—'20, decît între *Veduta cu Vila Comi* şi pictura sa de după aceea —; acceptînd deci concluzia, şi în mod esenţial şi analiza subtilă, circumstanţiată, nu văd, totuşi, în ce măsură analiza şi concluzia pot fi atribuite în mod special, adică „numai", lui Morandi. Ideea că el, concepînd „lumina...

ca un fluid interiu în culoare", a rezolvat „dualismul între construcția perspectivală și structura cromatică", mă face să mă întreb în ce măsură este nouă în comparație cu cercetarea pe care o întreprinsese Longhi, a acestei soluționări între opuși, încă din 1914, și chiar în faimosul său *Piero della Francesca?* Este limpede că lumina zenitală a lui Piero della Francesca nu este cea „redusă" a lui Morandi; dar este clar și că lumina zenitală și lumina „redusă" îndeplinesc aceeași funcție de raport tonal între diferitele zone cromatice: efect cu totul diferit, echilibru analog, interpretare asemănătoare.

Acestea sînt, după modesta mea părere, limitele criticii totuși faimoase a „purei vizibilități". Ea poate, cu o profunzime mai mică sau mai mare, să determine niște categorii de interpretare formală a artei; cu aceste categorii ea poate cuprinde artiști din epocile cele mai diferite; și, pe baza acestor cuprinderi ea poate institui genealogii. În decursul secolelor, artiști care au „vizualizat" în mod asemănător își răspund; dar, după anumite cercetări fundamentale întreprinse între sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru, nu se poate cere de la această critică mai mult decît un act de primă — și în același timp, ca să nu fiu greșit înțeles, de primă și indispensabilă — încadrare; pentru a distinge, deocamdată, la artist vocația sa primară. Cînd Longhi a scris primul său eseu despre Piero della Francesca avea încă firescul entuziasm juvenil al neofitului „purei vizibilități"; și, pe de altă parte, pictorul era un caz atît de complex (cu mult mai problematic decît un Giotto, sau un Masaccio) încît nu-i vom fi niciodată suficient de recunoscători de a ne fi dat o interpretare stilistică atît de înflăcărată. Dar Longhi era un „vizualist" pur, deprins cum se spune, să „istoricizeze", nu să izoleze ermetic, în timp și în spațiu, obiectul său de studiu. Nu a elaborat doar o interpretare stilistică, ci a oferit chiar o genealogie: Piero, Antonello, Giambellino, Carpaccio,
 Tiziano, Veronese, și continua: „De unde, pe căi

indirecte, arta lui Piero a continuat să influenţeze opera celor mai mari pictori moderni." Poate că voia să spună, bunăoară, Velàzquez, Manet, Seurat şi într-un anume fel Cézanne.

În analiza sa, Longhi păstra conştiinţa că nu făcea un lucru aplicabil „doar" la Piero della Francesca, întrucît instituia o descendenţă de „meşteşugari" care ilustrează drumul după o anumită tradiţie formală. Brandi, spunînd că pictura de maturitate a lui Morandi este legată de lumină „ca valenţă originară a zonei cromatice", găseşte într-adevăr o formulă acută, aderentă, dar nu întru totul specifică; şi pentru că nu se gîndeşte s-o „istoricizeze". S-ar putea numi, în schimb, nişte „ascendenţi": aş zice Fouquet, Giorgione, Lotto, Vermeer, Chardin, Canaletto, Pietro Longhi, Corot. Ai fi înclinat să spui că definiţia nu este altceva decît un inteligent, subtil corolar al conceptului de pictură „tonală", care poate să fie un adjectiv ambiguu; dar pictorii, şi noi, criticii, ştim destul de bine ce vrea să spună. Tonul lui Morandi se deosebeşte de armonizarea lui Piero della Francesca tocmai prin „antisolaritatea" sa, prin antimediteranitatea sa, prin faptul că implică o reducere a gamei cromatice în raport cu acel tainic „fluid intern al culorii" care devine lumina; şi se identifică, astfel, prin excelenţă, cu un sentiment de ambientare „existenţială", de aprofundată şi aleasă conştiinţă umană, tipică unei palete din Europa centrală. Ea este comună unor cercetători, oameni profunzi şi moderaţi, cu totul străini de sublima nebunie nordică, precum şi de eroica, de solemna concepţie mediteraneană.

Ciudăţenia sorţii lui Morandi este tocmai aceea de a plasa ultimele puncte ale acestei concepţii „temperate" la limitele celei care, în timpul războiului, a fost „linia gotică", dincolo de care este Mediterana, şi la nord de care începe marele amestec între Nord şi Sud, temperat, mai ales în zona dintre Franţa şi nordul Italiei. Fac, poate, prea multă geografie, în comparaţie cu istorismele absolute ale idealismului şi marxismului,

și ale concepțiilor în mod platonic anistorice ale ermetismului, de care frumosul volum al lui Brandi este structural apropiat. Ar fi nedrept să spun că li se supune întru totul, de vreme ce rațiunea și capacitatea de cercetare operează aici cu pertinență în culegerea de conexiuni și de momente de trecere ale autorului studiat. Ermetismul îl influențează, poate, atunci cînd îl face să rețină (sau cînd îl face să dea impresia că reține) că formula luminii ca „valență originară a zonei cromatice" este specifică pentru Morandi, în timp ce mie mi se pare aplicabilă la pictorii tonali din orice perioadă. Atunci, vocația pictorului fiind izolată de contextul său uman, omenia îi este apoi restituită lui Morandi de lirism; și se știe că aceste restituiri lirice se petrec, în critică, foarte adesea printr-un impuls sincer, cum este evident cazul aici, dar și pentru a înlătura niște ezitări interpretative (un caz tipic și destul de cunoscut în Italia este eseul lui Renato Serra despre Pascoli). Brandi spune:

„Poate că nimeni, înainte de Morandi, nu se exprimase cu o asemenea intensitate, prin evocarea obiectelor neanimate, întrucît, dincolo de supremele valori figurative — alesele cercetări cromatice, îndrăznețele soluții spațiale — există aici, în aceste Naturi moarte, ceva care depășește, nu spun, desigur, subiectul, ci realitatea lor picturală, și cîntă cu modestie omenescul.

Nimic nu e mai puțin abstract, mai puțin desprins de lume, mai puțin indiferent la durere, mai puțin surd la bucurie decît această pictură, care aparent se retrage la marginea vieții, și se preocupă, din umbră, de cotloanele prăfuite ale bucătăriei." Frumos și adevărat, dar originea acelui suflu de inspirație rămîne misterioasă, necorelată cu acuta interpretare stilistică și aproape tehnică a picturii morandiene. Pentru mine, lucrul fundamental care trebuie reținut bine este că, din timpul vechii *Nevicata (Ninsori)* din '10, și pînă la „fetrul negru" din portretul pierdut al surorii sale, la caldele, senzualele veri din '13 și '14, la delicata și rafinata echi-

librare a tablourilor din '16, la această pictură secretă, profundă și modestă din '20—'22, lui Morandi omul, Morandi adevăratul „mic-burghez" italian, Morandi meditativul, în sfîrșit, tot ce este poetic și uman în el nu-i cade în tablou din cer, ori ca prin farmec, ci este întru totul înnăscut și mărturisit în această „tonalitate". Aceasta nu este doar alegerea unei anumite picturi, ci este deopotrivă o alegere și mai ales un destin inevitabil de viață; suprapunîndu-se, să mi se ierte o autocitare, „în dimensiunea unei raze vizuale care este și rază a conștiinței".

Corect, și cu o mare pertinență, Brandi a intuit că prin '21 se producea o cotitură capitală în stilul lui Morandi; și asupra acestei chestiuni se cuvine să insistăm serios. Stilul din '21, este în substanță și cel din '22, din '23 și din '24. În schimb anul 1925 reconstituie, în parte, un echilibru între artist și real, care a părut, în anii precedenți, grav întrerupt. E drept, cum notează Brandi, că ieșirea din anii '21—'24 însemnează „un moment de concordanță izbutită, de înțelegere cu lumea", dar nu cred că trebuie socotit ca „unul dintre momentele cele mai importante din pictura sa". Iar dacă a existat un moment în care, printr-o redobîndită măsură, a atins totuși o fascinantă amintire a secolului al XIX-lea, atunci cred că aceasta a fost chiar perioada dintre '25 și '28.

Dar desigur că nu între '21 și '24, căci aceia au fost ani obscuri, ascunși, palpitanți, ani dintre cei mai deplini și mai profunzi în arta lui Morandi. Pentru a scoate în evidență aceste dovezi de forță ascunsă, aceste cercetări înăuntrul și în afara sa, ar putea fi deajuns, poate chiar mai mult decît o analiză directă, o privire aruncată peste operele lui Morandi, picturi și gravuri, din această perioadă, și apoi o recitire a rîndurilor cu care se încheie prezentarea scrisă de Ojetti pentru expoziția lui Canova, la Bienala venețiană din '22: „Gloria lui Antonio Canova reîncepe

să strălucească intactă. Cu această mică expoziție Veneția nu numai că îndeplinește o datorie de recunoștință pentru acest fiu credincios al ei, ci anunță întoarcere artei, cum era de prevăzut, la el: nu la canoanele de imitație servilă ale antichității, în care s-a împotmolit caligrafia urmașilor lui, ci la ascultarea de acele legi fără de care, clasică sau romantică, nu există artă, și la dragostea pentru acea tradiție națională, ba chiar regională la noi, pe care Canova a simțit-o și a urmat-o cu fidelitate, care ajută mințile ca, susținute de anticii lor, să ne depășească pe ele însele și care, de la Niccolò Pisano la venețianul Canova, face geniile să ne dezvăluie, din secol în secol, în forme tangibile, sufletul profund și de neschimbat al patriei."

Acestei înghețate reafirmări a unei tradiții, nu regională, ci chiar națională în sens toscano-venețian (și firește ,va fi filonul cel mai ilustru în această neobișnuită îngrămădire de tradiții pe care am numi-o Italia, și arta italiană), Morandi îi opune o pictură care nu avea nimic de-a face cu „valorile plastice" ale lui Broglio, și, bineînțeles, nici cu cele mumificate de observațiile lui Ojetti. Chiar în vara aceea el pictează o *Vedută cu Vila Comi*, despre care am și anticipat o determinată interpretare morandiană. Morandi lucra pentru ca sufletul patriei să fie poate mai profund, dar fără îndoială mai puțin „de neschimbat". Entuziasmul pentru Giotto, Paolo Uccello, Masaccio (care au fost într-o vreme, cum s-a văzut, entuziasmele lui Cézanne și ale lui Rimbaud) era înlocuit acum, cu ajutorul marii Expoziții cu tablouri din Sei și Settecento de la Palatul Pitti (pe care Morandi n-a văzut-o), cu o periculoasă constelație concentrată în jurul lui Rafael și Caravaggio, Veronese, Courbet și Renoir, Ingres, Hayez, Picasso, Derain și Canova. Consules, De Chirico, Ojetti; chiar și Emilio Cecchi. Polii acelei constelații, funcționînd liber, s-ar fi eliminat reciproc; se uneau, în schimb, împinși laolaltă de valul reacțiunii. Pe planul practicii artei, a luat naștere mitul lui Spadini, și au avut

un succes exagerat alte fapte asemănătoare, cu iluzia de-a adapta o sensibilitate directă la o tradiție sănătoasă. Lipseau, totuși, în afară de geniu, condițiile autentice pentru ca să se poată repeta miracolul Renoir.

Atunci, în anii aceia de după '20, lupta se dădea pentru a se regăsi, în felurite chipuri, o tradiție, pentru a se căuta legături cu momente istorice ce păreau să dea mai multă înțelepciune și mai multă sensibilitate.

Morandi a intuit dezastrul; și autenticitatea lui de om, îmbinată cu cea de pictor au fost cele care l-au ajutat să evite pașii aceia greșiți. Morandi se retrage în sine și este, acum, singur în Italia. Pentru că această singurătate a lui Morandi, această voință de a vedea totul altfel, dar regăsind fiecare lucru în cadrul propriei obscurități, este o capacitate de disperare și curaj a unei existențe precare. Dimensiunea „metafizică" oferă, în plus, anumite răgazuri la acele sentimente extreme, frînînd uneori, cu multă blîndețe, acel flux al sensibilului căruia Morandi i se abandonează adesea cu o pornire aproape confuză, tristă. Reluare a impresionismului? Nicidecum. Nimic din acel impuls direct, aerian, splendid și liniștit care a caracterizat impresionismul în perioada sa de vîrf nu se găsește în acele pînze și gravuri morandiene pe care vom încerca imediat să le analizăm, oricît de anevoios va fi; dimpotrivă, aici găsim ceva dureros, unele nuanțe ca niște răsuflări, măsuri devenite nesigure și tremurătoare, motive care se scutură și se coagulează neliniștite. Aici nu este un raptus fericit, ci o profundă, neîncrezătoare interogare a lucrurilor, un abandon, uneori, unei grații extreme, distrusă de prea multă suferință trecută acum și uitată.

Foarte importantă pentru Morandi în această perioadă este și reluarea gravurii: placa, oglindă apropiată, antică, pe care se pot exprima, de cine este în stare, sentimente care sînt în noi atît de străvechi încît par că nu au vîrstă, fiind de fapt, fără să-ți dai seama, cele mai moderne. Are dreptate Vitali cînd scrie că gravura revine

„tocmai atunci cînd Morandi depășise rafinatele rigori ale perioadei metafizice, cu consecințele decisive pe care această depășire le comportă". A vorbi despre „consecințele decisive" nu înseamnă altceva decît a înfrunta ultimii patruzeci de ani ai artei morandiene, nimic mai puțin. Dar întoarcerea la gravură la începutul acestor lungi decenii a fost oare singura concesie, indirectă, pe care Morandi a făcut-o aureolei „meseriei", ca instrument al tradiției? Chiar dacă ar fi așa, deși eu nu cred, este totuși o întoarcere fericită.

Într-o pagină perfectă din a doua ediție a volumului său, Brandi a definit relația de bogată contiguitate și de necesară complementaritate care se produce între picturile și gravurile lui Morandi. Mai mult decît o întoarcere, este o descoperire, definitivă, a resurselor, cu puterea lor nemărginită de creație, ale unei tehnici de care se poate lăsa dominat, dar care, cum se întîmplă, în schimb, aproape mereu, la Morandi pot fi canalizate spre o interpretare foarte apropiată, fascinantă a țesutului nostru vital, în locuri, obiecte, împrejurări. Gravorul din 1912 este un Morandi casnic, care-și reia plimbările pe la periferii, privește de la „Cipressina", vila prietenilor Bacchelli, dealurile, foarte frumoase, ale Bolognei, se plimbă prin cartierul Arsenalului, pe la Grădinile Margherita, de-a lungul terenurilor de tenis; și cînd se întoarce, găsește pe masa obișnuită, așteptîndu-l, obiectele dintotdeauna; și celelalte lucruri vechi pe care le caută adesea acum, scotocind prin prăvălioare, și cerînd să-i fie păstrate.

În cadrul acesta, nu mediteranean ci citadin, Morandi își face din tradiția picturilor lui Rembrandt, ale lui Chardin, ale lui Corot, pe care le descoperă treptat, treptat, un instrument de sondare în sine și în lumea vizibilului. Totul în jurul lui, după oră și după stare sufletească, devine, încetul cu încetul, bogat, umbros, calm, luminos, chinuitor, sufocat, și în plus, cu revenirea peisajului în arta sa, după constrîngerea liber consim-

ţită a anilor „metafizici", fantezia lui este mult mai liberă; în această nouă întîlnire cu natura, filtrată de artă, e adevărat, dar nu mai puţin de neprevăzut din această pricină pentru un suflet sensibil la viaţă. Şi dacă acum apar unele semne că Morandi poate să interpreteze natura moartă nu numai ca invenţie formală, ci şi ca „gen" cu tradiţie istorică, sensul acesta va fi ceva mai evident doar, între '25 şi '28. Pînă în '25, pentru Morandi totul este, în mod esenţial, descoperire, invenţie; nouă întîlnire cu natura, nu întoarcere la natură. Urmărindu-şi drumul introvertit şi secret, Morandi nu avea să respingă în anii aceştia fraza pe care Clemenceau i-o atribuia marelui „narcis" extrovertit, lui Claude Monet, care încă mai trăia şi mai lucra din plin: „Greşala dumneavoastră este de a voi să redimensionaţi lumea cu metrul dumneavoastră, în timp ce sporind cunoaşterea pe care o aveţi despre lucruri, aţi ajuns să sporiţi în aceeaşi măsură şi cunoaşterea despre dumneavoastră înşivă".

22 Cine ar fi putut să creadă că, după *Natura moartă* Jesi, avea să mai vie densa, sonora forţă de apariţie a acelorași obiecte în *Natura moartă* pe care Vitali o cataloghează la numărul 15 din corpusul său de gravuri morandiene? Această putere, care într-o anumită manieră este tot un omagiu adus „metafizicii" şi o moştenire a sa, nu se mai încrede în imposibilitatea suprafeţelor prin intermediul formidabilei elaborări a tuşei, ci într-o variaţie meticuloasă care devine o zeloasă şi totală evocare a adevărului; ca şi cum realitatea ar fi „dublată" în magica oglindă a operei. Ce forţă, la acest „mic-burghez", în faţa obiectelor sale! Grupate într-o foarte strînsă şi armonioasă fortăreaţă, par să se ridice din nou întru apărarea unui adevăr căruia energia unor tehnici perfecte, în cadrul modalităţii de compoziţie italiană, îi dă ceva etern; chiar dacă este vorba, nu despre eternitate, ci de confirmarea seculară provenită de la o întîlnire minunată între moştenirea Renaşterii şi spiritul rem-

brandtean. Efectul nu mai este de „valoare plastică", ci de totală plenitudine de viziune, așa cum mi s-a părut, într-o zi cînd priveam brîul sfîntului Nicola da Tolentino, de Piero della Francesca, din muzeul Poldi Pezzoli de la Milano, că s-a dovedit o singură dată în artă, fără să se mai repete.

Pictura și gravura trebuie să se fi alternat probabil, între '20 și '21. Brandi scrie la pagina pe care am mai citat-o: „Dar cum pictura s-a oprit la limita unei culori care tinde să apară cît mai puțin distinctă, sau în rezonanța cu totul fizică și pămînteană a timbrului, gravura este tentată, în schimb, dincolo de jocul de șah al albului cu negru, să se slujească de culori subînțelese, făcînd incizia nu numai să exprime clar-obscurul sau umbrele, ci să sugereze gradații de intensitate cromatică și chiar de diversitate timbrală." Și mai departe: „Se pare aproape că acele culori sugerate, realizate prin trasare, se topesc rînd pe rînd în densitatea corporală a luturilor, în lacuri de culoarea vinului, în țișniri nervoase de crom." Așa cum o confirmă cu subtilitate Vitali, iată-l pe „Morandi pictor și gravor, și nu *peintre-graveur* în sensul care i se atribuie acum acestui cuvînt".

Desigur, reluarea gravurii coincide la el cu un moment în care Morandi duce la o maximă profunzime și maturizare acea pictură tonală care, după Brandi „se definește în «culoare de poziție»". Ton și culoare locală cum se numește în pictură, aprofundare a „valorilor" de alb și de negru, în gravură, cele două lucruri colaborează ca să facă din mijloc instrumentul adecvat de stabilire a unui raport cît mai direct cu sensibilul. Acest raport se confirmă și în perechea *Natură moartă* Jesi și gravura numărul 14 din Vitali, despre care voi nota, mai mult decît „montarea" ceva mai slabă față de perechea precedentă, noua așezare, oblică și văzută de sus, a obiectelor. Este un punct de vedere mai puțin distanțat, care pare să indice un raport de intimitate sporită cu modelul; și va

avea o urmare imediată în acest sens, şi o reluare mai tîrzie în cîteva picturi, adesea elegante, între anii '50 şi '60, compuse asemănător. Dar, deocamdată, după densitatea analitică, hotărît rembrandteană, din *Natura morta con pane e limone (Natură moartă cu pîine şi lămîie)*, unde numai înaltul meşteşug al unui Morandi poate să stăpînească nişte întîlniri dificile, cum e aceea dintre tradiţia lui Rembrandt şi nişte moderne „valori plastice"; după *Conchiglia (Scoica)*, în care Raimondi a remarcat „atracţia artistului pentru aceste imagini ale unei lumi fosilizate, moartă dintotdeauna"; iată-l făcînd un deosebit *tour de force* în gravură, în sensul rafinamentului efectelor. Este vorba despre *Natura moartă* reprodusă în cartea lui Vitali la numărul 7.

Nu pretind că voi putea reconstitui cu exactitate etapele acestui mare an 1921, în care Morandi se orientează, cu o neobosită fervoare creatoare, prin distrugerea progresivă a acelor valori plastice pe care pentru o scurtă vreme le iubise cu atîta pasiune, în explorarea unor lumi noi. Giotto se îndepărtează, se apropie Rembrandt; şi deoarece nimic la Morandi nu este imitaţie servilă, dacă pentru el Rembrandt însemnează aprofundarea unor îndeminări tehnice, măcar în gravuri, nu însemnează, desigur, şi imitarea unei maniere. Este, mai ales, ghid în profunzime, stimul pentru o analiză personală, invitaţie la o tainică şi foarte liberă fantezie. Nici un fel de manechin lucios, ovoidal, nici un fel de simbol umanistic impasibil, ci forme libere şi în mişcare, ornamente subtile, volute răsucite într-un colocviu între lucruri care este doar un murmur, un susur trecător. Iată ce scrie Raimondi despre gravura citată mai sus: „Forma în spirală a scoicilor şi a celorlalte obiecte; volutele aproape vegetale ale lucrurilor, amintesc de fanteziile berniniene, de scobiturile şi de proeminenţele pe care le face apa marină în grote. Bucle, cute, arabescuri din arhitectura stilului baroc. E ca şi cum, de la o rigoare ascetică, cartezianismul Companiei lui Isus s-ar transforma pe neaştep-

tate în rococoul european." Într-adevăr, comentariul nu este exagerat, deoarece aici avem de-a face cu un zbor fremătător, eteric, chintesență de mișcări și forme eliberate de orice referire care să nu fie cea a minții și a simțurilor hibridate de o ușoară nebunie. Iată umbrele eliberîndu-se din corpuri, și corpurile înfiorîndu-se de propria umbră, și totul fiind cuprins de un fel de impalpabilă, modulată tresărire.

O asemenea operă, foarte neobișnuită și pentru Morandi, mi se pare că a fost făcută numai de el în secolul nostru. Căci, la ce am putea să ne gîndim, de fapt? La gravurile, cu glas alb, ale marelui și ciudatului strămoș Guido Reni? La acel „*impair*" verlainean, „*plus vague et plus soluble dans l'air/sans rien en lui qui pèse ou qui pose* (mai vag și mai solubil în aer/fără nimic în el care să apese sau să se așeze)"? Ce schimbare față de '18! Monotonul Morandi, imperturbabilul anahoret Morandi! Cui să spunem toate acestea? Și ce pași eliberați, ce originalitate de viziune, în secolul sintetismului și al geometriei atît de adesea banalizată! S-ar putea spune că în Europa anului 1921 acesta este unicul răspuns de mare maestru la cutremurele din peisajele excitate ale lui Soutine. Fără să știe unul de altul, ei trăiesc cu intensitate în sinea lor un autentic „suprareal", fără să-l voiască, fără nici o preocupare de vreo poetică decît aceea, inevitabilă, a fanteziei.

Fantezie, imagine, fantasmă. Este o umbră evocată din nimic, suspendată în dimensiunea unei pauze senine și spectrale, este casa din acest *Peisaj* (col. Dina Morandi). Lipsită de orice deschidere, este ca o timidă și solemnă teoremă dintr-o geometrie atît de castă, atît de liniștită, încît nu este altceva decît o existență, o așezare, nu o stare sau o propunere conștientă. Poate că este aici și o autonomie care revine, nicidecum un ecou al unui maestru ivit la Bienala din '20, dar cu exemple, ca *Le Cirque (Circul)*, prea puțin apte să suscite emoții în Morandi. La Seurat îi vor fi plăcut, poate, mai mult unele contu-

ruri măiestrite ale desenelor, apărute odată cu vechiul articol al lui Lucie Cousturier, pe care Morandi îl mai are şi acum; sau cîteva picturi minore prezentate la Veneţia. Revenirea unei autonomii, şi nimic altceva. Sub cerul melancolic şi egal, cîmpia pare surprinsă într-o clipă de vrajă. Totul este solid, dar totul este lipsit de viaţă, şi compoziţia se desfăşoară dulce între creste înalte şi uşor tremurătoare, şi pe galbenul mort al peretelui rustic chiar şi umbra acoperişului este palidă şi verde, ca şi vegetaţia care, pe zid, se decolorează într-o suflare evaporată, care se spulberă. Este visul, chintesenţa unei cîmpii de negăsit, fantoma unei frumuseţi cotidiene: iată-i pe fraţii De Chirico surprinşi, învinşi definitiv, chiar pe terenul „spectrului" lor, pe care-l produseseră şi-l teoretizaseră atîta.

Nu mult mai puţin „absolută", cum se spune, este gravura *Campo di tenis ai Giardini Margherita a Bologna (Teren de tenis în Parcul Margherirta din Bologna)*. Îl citäm pe Raimondi: „Este o amintire din vreo plimbare de-a noastră în timpul verii... Bologna, în zilele acelea, este ca un cuptor. În stampa lui Morandi este o nelinişte poetică, aproape stinsă, o venă umflată, o vastă modulaţie de cîntec, ca într-un desiş de copaci pictaţi de Lorrain, sau de Anibale; dar temperată de o rigoare atît de modernă, cezanneană, cu acele rectangulizări şi profilări de lumini şi umbre geometrice..." Frumos, acest comentariu, dar să ne îngăduie Raimondi să îndepărtäm puţin de această gravură farmecul ilustru al acelor seicentişti, şi să alăturäm, la cel al lui Cézanne, numele lui Seurat. Continuă şi în această operă voinţa de a suspenda o vedută adevărată într-un fel de limb de anotimp transfigurat. Nelocuit, ba chiar pustiu, devine, printr-o polemică aproape gingaşă mută şi inocentă, locul de întîlniri elegante ale picturii aristocratice a burgheziei bologneze, imediat după război. Singurătate, în primul rînd, şi o relaţie între adevăruri particulare şi voinţă de stil pe care doar Morandi ştie, în aceste timpuri, s-o menţină pe muchia de

cuțit a unei grații intacte. Nu cu mult altfel, cu sufletul plin de o disperată și armonioasă poezie, poate că va fi privit și izolat într-un vis amar vechiul oraș Bologna, cu un secol în urmă, tînărul conte Giacomo Leopardi.

Dar visul acesta de purificare, de lumini care impregnează delicat într-o îndelungă suflare lucrurile, nu poate să reziste în timpul acela dur și secret. Contactul lui Morandi cu „vizibilul" se aprofundează numaidecît și devine chin, și aici începe întreprinderea cea mai secretă a lui Morandi, coborîrea lui în Infern. Infern casnic, dar nu mai puțin dezolat din această pricină, chiar inaccesibil cercetării, cuprinderii de către pictor. Este un moment în care gravura nu mai este suficientă. Acum pînza este aceea care se face matricea a ceva mai profund, mai pregnant, mai „material" chiar. Această direcție picturală, care nu se poate concilia prea ușor cu rezidurile mentalității plastice, nu este nici ușoară, nici clară. Iată deci *Florile* din colecția Jesi (adunate în mănunchi rotunjit într-un vas albastru), pe care pictorul, voind să le reducă la schemă, le-a izolat într-o perfectă și armonioasă iconicitate formală, ca
20 *Florile* Vitali din '20. Compoziția, distanța, profilurile, obiectele, totul în abstract este analog aici; dar din perfecțiunea puțin cam „rondistă" a primului tablou, n-a mai rămas aici decît un ecou. În realitate forma e, acum, aproape întunecată de un crepuscul, de o magmă dulce, secretă: ca și cum o toamnă stinsă și misterioasă ar fi îmbibat orice lucru, și lumina ar ezita între reflectarea estompată a unui aer ce se deschide undeva departe, și licărirea sufocată, fluorescentă, potolită, închegată în lente pigmentări de materie, ale substanței existenței. Între fundal și planul de poză, în loc de limita exact rectilinie a *Florilor* Vitali, nu există posibilitate de continuitate, ci un orizont incert și întunecat, unde deasupra și dedesubt, abia se diversifică ceea ce a fost un albastru, ceea ce a fost un roz: doar
191 amintirea celor două petecele, roz și albastru,

din anul '16, dar sărăcite acum de orice valoare timbrală.

Cînd, cred că puțin după aceea, Morandi pictează *Florile* proprietatea Longanesi, pare că acel crepuscul trece spre noapte, iar efectul nu mai depinde numai de o înnegrire a picturii. El n-a fost niciodată așa de întunecat, atît de sensibil dezolat. Visul rezistă încă în forma lui pe cale de a se deforma, printr-un clarobscur agitat, negru, cam ca în umeda creație plastică a lui Masaccio. Un albastru murdar, înnegrit, este culoarea pe care Morandi o stoarce și o agită între aceste mase incerte; iar florile, întunecate și ele, cărnuri brune abia roșietice, corpuri cu atît mai tragice cu cît nu se agită pînă la extrovertirea „expresionismului", aproape ieșind din fundal, ca o nehotărîtă, neliniștită placentă. Toată viața se găsește aici, în întunericul acestui colțișor cald și disperat. Rosai, cu puțin mai tînăr decît Morandi, va continua să accentueze, cîțiva ani mai tîrziu, acest sens tragic pînă la ignominie, pictînd ceva pe care eu nu l-aș putea numi altfel decît „flori de canal"; Morandi păstrează din nou, în mod relativ, sensurile cele mai întunecate în limitele reținerii sale.

Totuși, această dramă tăcută a unui tînăr izolat crește într-un context de cultură și de împrejurări cu totul străine lui. Un buchețel de flori într-un vas, într-un oval, nu este totuși vechiul exercițiu de pictură al fetelor de familie bună? De altfel, cînd Morandi se apucă de desenul pregătitor pentru aceste flori, este evident că momentul acesta este un nou punct de pornire, bogat și dificil, al picturii — al picturii dense, în ulei — care să-l intereseze. Desenul este, într-adevăr, optim, dar este încă potolit, delicat, aproape „ingresist". Umbrele sînt încețoșate aici, contururile delicate dar cuprinse cu hotărîre într-un semn ca de «cioplitură în marmură», a spus Raimondi; și ce importanță capătă lucrul acesta în pictură!

Chiar și puținele gravuri cu peisaje și naturi moarte, pe care mi le amintesc din acest tîrziu

'21, exprimă acum insuficiența mijloacelor, care nu sînt încă cele ale picturii. Iată *Veduta dell'Osservanza (Vedută cu mănăstire franciscană)*; ce limpede se vede că această mică și frumoasă vedere, plăcută și precisă, nu este altceva decît un produs „*Strapaese*", o stampă din Ottocente, față de profunda caniculă tonală, de profundul sentiment pe care-l degajă pictura în ulei! Și *Peisajul* cu drumul Arsenalului: este o gravură care vorbește aproape „realist", cu sobra sa variație tonală și cu o plăcută normalitate, de plimbări la periferie. Chiar cînd se întoarce la *Natura moartă*, ea e timidă, emoționantă în mărturisirea unui soi de ezitare, și aproape de stîngăcie (voită?): compoziție timidă, amestec întunecat de culori, ca la unul care abia ar silabisi această tehnică dificilă. Iată, în schimb, pictate în ulei, chiar și ultimele *Flori* din '21, din colecția Jesi, și puținele obiecte dintr-o altă *Natură moartă*. Sînt picturi care nu s-au conservat perfect; dar acest lucru nu ne împiedică să vedem cum pe o pînză aspră, cu porozități cam mari (acum nițel ondulată de timp și de întinderea pe șasiu), florile și obiectele apar fascinante, obținute dintr-o paletă restrînsă și foarte intensă, într-un fel de amplă paloare. Sînt resturi depozitate în straturi uscate de materie, și de o viziune deopotrivă de anonimă și de dezolată care, cu puțin timp, după aceea, vor fi din punct de vedere programatic comparabile cu *Oasele de sepie* ale lui Montale; și, ca să spunem așa, consolate de declarata lor conștiență de a fi astfel. În *Flori*, comparativ cu celălalt mic vas, în întregime și arhitectural „echilibrat", vasul acesta cu marginile oscilante, crăpat, aproape știrbit de corecturi ușoare și de neregularități, este suspendat într-un halou imprecis; iar florile, ofrandă modestă, mică pădure, tufiș umil și ezitant ce se ridică din fundal; deoarece aici s-a epuizat și mai mult raportul de ton în întîlnirile cu o lumină despre care nu știi bine în ce măsură este primită
 de ambient, sau emisă, cu încetul, de pînză.

În *Natura moartă*, apoi, lumina nu se mai referă la nici un parcurs, ci abia licărește fosforescentă și învăluită, difuzîndu-se leneșă și sufocată pe corpurile abia modulate ale acestor lucruri care par extrase dintr-o grotă. Nu mai este noapte, nici crepuscul, dar este o extremă dovadă de viață în aceste misterioase reziduuri.

Astfel, sub aparența unei cotrobăiri prin vechi cotoloane, cu sufletul care pare a fi al unui poet crepuscular, Morandi a ajuns de timpuriu la singurătatea cea mai rară, extremă, modernă; poeticile existențialismului nu s-au rostit încă, dar pe un ton care poate părea umil, aproape „ottocentesc", el a deschis, alături de puțini alții, care nu provin neapărat din pictură, calea nesigură, ezitantă, neliniștită, a unor europeni negrăbiți și ascunși: Wols, german subtil și profund, moștenitor al lui Klee, călit la adăpostul vechilor geamuri afumate și zgîriate ale *bistrots*-urilor pariziene; Fautrier, senzualist uneori agresiv, cel mai adesea însă epuizat. Nu mă gîndesc la ascendența care lui Morandi ar putea să-i placă sau să nu-i placă, pentru a fi în actualitate; adevărul este că legăturile există, și nu văd de ce ar trebui să nu le arăt, cu atît mai mult cu cît sînt foarte numeroase, chiar dacă nu printre cele mai amintite, operele în care el și-a exprimat această cercetare neputincioasă. Voi spune că mă înduioșază peste măsură istoria patetică și profundă a acestei picturi, pornită de la cea mai înaltă treaptă de meșteșug formal, și transformată treptat-treptat în confesiunea unei singurătăți atît de dezolate. Pentru a intui viața străvechilor locuințe, încolțirea disperată a cîtorva flori, Morandi n-ar fi putut inventa ceva cu mult mai deosebit, în pictură, decît acest trist, sobru și cosmic „*informel*".

Între timp în Italia se dau lupte pe stradă. Fiume este episodul cel mai riscant al retoricii național-dannunziene: squadriști feroci, mase și conducători imaturi se joacă prosteşte cu destinele umane, cetățenești, democratice ale țării. Arta,

cu puține excepții, se îndreaptă spre retorica clasicizantă. Raimondi a scris destul de recent despre „Ronda" că existau aici intenții în vederea unei „redobîndiri a demnității profesiunii și a culturii literare italienești". Nimeni nu poate să nege; dar în conjunctura acelor vremuri grele, a fost prea puțin. A fost prea puțin, prietene Raimondi; nu va fi fost vina nimănui și, firește, nici a dumneavoastră, care erați atît de tînăr, și nici a lui Cardarelli; poate că a fost vina „moderatismului", a lipsei de libertate interioară a unei burghezii, a unei clase conducătoare: lipsa de încredere în lupta liberă. Speranța în Giolitti, ce se născuse „între ocuparea fabricilor și nașterea fascismului" (cultivată, în „Ronda", nu numai de oamenii politici, ci și de Riccardo Bacchelli), a fost, din păcate, de scurtă durată. Știu că oameni de la „Ronda" și de la „Valori Plastici" au avut cultură de formație europeană; dar, prin presiunea exercitată de „Oaspeții de piatră", iată-l pe oaspetele de piatră Canova, geniu ilustru și funerar, care a slujit prea mulți potentați, postîndu-se în fruntea Bienalei de la Veneția; și încetul cu încetul o anumită literatură italiană pare să uite, desigur fără să vrea, diferențele esențiale dintre Giacomo Leopardi (acel miracol prea rar și sublim ca să fie vulgarizat) și Vincenzo Monti, sau Pietro Giordani; sau cea dintre Ingres și chiar Hayez. „Redobîndirea demnității profesiunii și a culturii... italiene", (care ar fi fost salutare în sine) în aerul viciat, fragil, aulic al vieții, s-a transformat într-un rău; și s-a deteriorat și redobîndita demnitate, după futurism, a picturii adevărate. Așa se explică, în această climă, și, din păcate, și datorită anumitor tendințe personale, că unii oameni de la „Ronda" au jucat cartea lui Spadini; și a fost o consimțire la o tradiție facilă, crezută sfîntă și adevărată, în comparație cu o tradiție operantă și anevoioasă, ca aceea a lui Morandi.

Bienala lui Canova se închide, de altfel, trei zile după Marșul asupra Romei.

Cîțiva ani după 1920, pictura lui Morandi este mai mult invenție decît tradiție. Corot, Chardin, aceste alese ecouri ale istoriei vor fi cunoscuți de el ceva mai tîrziu. Acum Morandi, mai mult decît ultimul, după data nașterii, din marea generație a unora ca Picasso și Braque, Carrà și De Chirico, este primul, sau printre primii dintr-o generație de exploratori solitari ai necunoscutului; el este alături de Soutine, Tobey, Fautrier, Eliot, Montale. Dar este o solitudine cu mult mai importantă decît sociabilitățile zgomotoase, dacă a făcut să supraviețuiască lucrurile adevărate și a aprofundat analiza. Figurative sau nefigurative, poeticile sînt numeroase; dar sensul vieții, cercetarea mult prea umilă dar cu valoare universală a unghierelor de neeliminat ale existenței, a lui *hic et nunc* (acesta și acum), a unui pumn de pămînt sau a unei cești vechi și uzate, a unui biet nud sau a unui os de sepie, a unei galaxii sau a unui oraș îndepărtat, sau a unui „pămînt dezolat", este aceeași la oamenii aceștia. Klee este singurul stegar independent, capabil să reducă la măsura minimă a umorului său neliniștit orgolioasele cantități intelectuale, sau intelectualiste ale generației de supraoameni cubiști și abstracționiști. În Italia, atitudinea lui Morandi, după '20, a fost — chiar dacă în mod foarte învăluit, implicit sau aproape involuntar — profund protestatară. Mai mult decît rebeliunile extrovertite din *Corrente*, mai înainte cu mulți ani de povestirile cele mai întunecate ale lui Moravia, de operele cele mai dezolate ale lui Scipione, de cele mai reușite *Fiori secchi (Flori uscate)* și *Demolizioni (Demolări)* ale lui, Mafai (și de cele mai modeste și mai ingrate scrieri ale lui Pirandello din prima perioadă) Morandi a fost în contratimp cu generația sa. Și chiar mișcarea romană din '30 va fi precedată și apoi însoțită de opera morandiană aproximativ din perioada 1928, 1935—36,. În acest moment,

în Italia, numai Montale este, și aproape concomitent, un frate pentru acel Morandi pe care nici nu-l cunoaște.

„*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo... nostro informe...*" „*E ora... di guardare le forme/ della vita che si sgretola*" „*Mia vita, a te non chiedo lineamenti / fissi, volti plausibili o possessi.*" „*... s'è svelata per poco una pena invisibile*" „*Voi, parole, tradite in vano il morso / secreto, il vento che nel cuore soffia. / La più vera ragione è di chi tace*". „*Dirama dal profondo / in noi la vena segreta: il nostre mondo / si regge appena. Se tu l'accenni, all'aria / bigia treman corrotte / le vestigia / che il vuoto non ringhiotte... „Viene lo spacco; forse senza strepito. / Chi ha edificato sente la sua condanna*". („*Nu ne cereți cuvîntul care sfîșie din orice parte / sufletul... nostru inform...*" „*E ceasul... de-a privi formele vieții care se fărîmițează*" „*Viața mea, nu-ți cer înregimentări / precise, chipuri plauzibile sau posedate*". „*... a ieșit puțin la iveală o pedeapsă invizibilă*". „*Voi, cuvinte, trădați în zadar mușcătura / secretă, vîntul care suflă în suflet. / Cel mai îndreptățit este cel ce tace*". „*Se ramifică din adînc / în noi vena / secretă: lumea noastră / abia se mai ține. Dacă o amintești, în aerul cenușiu tremură sfîșiate / vestigiile / pe care golul nu le înghite...*" „*Se produce sfîșierea; poate fără zgomot. / Cine a construit își simte condamnarea.*" Și, în sfîrșit, declararea crezului poetic: „*Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che* non *siamo, ciò che* non *vogliamo*". („*Doar asta îți putem spune astăzi, / ceea ce* nu *sîntem, ceea ce* nu *voim*".)

De această poetică, declarată atît de sugestiv, deși cam schematic, a abuzat, după opinia mea, Trombadori, scriind: „Aceasta este lecția cea mai adevărată a artiștilor și a literaților burghezi, care, sub fascism, au dorit să-și păstreze integră măcar onestitatea lor individuală. Seriozitatea cu care Morandi ne dezvăluie propria condiție de viață este învățătura pe care o desprindem treptat
197 din opera sa." Abuzul este, în primul rînd, crono-

logic. Pentru Morandi, cu mult mai presus decît pentru Montale, se poate afirma că acest stil aparent „negativ" se configurează chiar pe la sfîrşitul lui '20, cînd victoria fascismului nu era cîtuşi de puţin plauzibilă, şi în decursul anului '21, cînd ea nu era cîtuşi de puţin certă; de aceea, raportul de la cauză la efect între condiţia politică şi cea artistică nu mai este, firește, în vigoare, sau cel puţin se modifică în mod substanţial. Arta sa nu se poate reduce la declararea unei *ne* existenţe; ba chiar ea exprimă, cu un patos foarte puternic o, adevărat, extenuată, dar nu distructibilă pozitivitate. Nu este vorba, aici, de tensiunile absolutului, tipice abstracţionismului, ci de o intuiţie sensibilă şi umană, în mod voit legată de aspectele ultime a ceea ce Rimbaud numise „aspra şi dura realitate": acel ceva pe care un italian de felul lui Morandi — am spus-o de mai multe ori — nu l-ar putea respinge niciodată. Reducînd lumea sa la o segregată introvertire (dar o introvertire căreia îi este indispensabilă prezenţa obiectului), el nu respingea numai retoricile pe cale de a se constitui, ci aprofunda şi explora şi nucleul propriei existenţe; într-un sens, aşa dar, hotărît antievaziv.

În această privinţă el este chiar şi mai puţin programatic decît Montale, mai profund şi mai sigur, dar fiind că nu sînt reperabile la el aceste rămăşiţe de aulicitate lingvistică ce străbat totuşi seriozitatea tînărului poet ligur. Deosebire firească, de altfel, nu numai pentru că Morandi are şase ani mai mult decît Montale, şi mai ales pentru că este vorba de măiestria unui pictor care numără peste zece ani de experienţă, dar şi din pricina calităţii specifice şi diferite a artei figurative, care stăpîneşte mai direct obiectul. În acest sens se poate spune foarte bine că umila dar deloc „crepusculara" tenacitate existenţială a lui Morandi n-a fost înţeleasă, încă, decît foarte insuficient.

În '22 munca lui Morandi pare să-și încetinească ritmul, în comparație cu fecundul an '21, dar desigur nu-și pierde din intensitate. Dimpotrivă, în *Florile* din colecția Jesi această intensitate devine și mai profundă, aproape disperată. Admițind chiar că tabloul se poate găsi astăzi în condiții nesatisfăcătoare, semnificația sa se exprimă totuși și acum, și te impresionează această pictură ieșită din uz, aproape mucegăită, decrepită, dar încă vie. În fundal este un fel de pastă murdară și subțire, extrem de modelată, iar deasupra ei crește, ba chiar e suspendat, cornetul de flori: materia, această suspendare, izolează umilul, gingașul buchețel, într-un fel de magie obscură. În cadrul acestei forme nepremeditate organic, o nemărginită oboseală pare să se unească cu o viață primordială obscură. Este o neliniștitoare modernitate culeasă din abisurile domestice: este poate un *ottocento*, dar nicodată pictat în Europa, de neînchipuit în Italia, de natură să amintească baudelaireanul *Flacon*. Inima aceasta, organul acesta pulsează încă pe tăcute, aproape sinistru; și, în comparație cu acest tablou, bijuteriile lui Dali ne apar ca divertismentele unui bun profesionist, în timp ce microorganismele lui Wols sînt mlădițe ale pierdutului, existențialului lor romantism. Morandi a realuat această pictură într-o gravură frumoasă, totuși, din '24, *Cornetto con fiori di campo (Cornet cu flori de cîmp)* care însă, comparativ, este un perfect, măiestrit, dar aproape inodor exercițiu. Iată ce putea să scrie Raimondi despre această gravură: „El reacționează ca pictor la unda de gingășie pe care vederea acestui buchețel de flori de cîmp, delicate și sălbatice, atît de efemere și de firave, a pătruns în memoria lui. Le fixează forma, nealterate și proaspete, cu conturul precis al amintirii. Ceea ce în natura lor este prea caduc și nesigur, delicata prospețime a culorilor, care le dau viață, găsește o materie nouă care le exprimă." Și Vitali întărește cu îndreptățire: „aproape un sonet". Dar picturile din '21 și '22 nu au nimic de-a face, totuși, cu sonetele; sînt doar niște

nucleu de emoție reprimată zadarnic, atît de disperat murmurate încît să reamintească faimosul pasaj din volumul *Waste land (Pustietate)* pe care Eliot îl scrie chiar în '22: „Într-un pumn de țărînă am să-ți arăt ce-i frica".

Și e păcat că istoricul de artă care avea sensibilitate pentru aceste secrete, încă de cînd a scris, în 1939, primul său eseu fundamental despre Morandi, a fost înșelat de estetica sa de un idealism rafinat, excepțional. Și astfel nu a dus pînă la capăt o îndatorire de prim ordin, singura, probabil, care ar fi fost capabilă să recunoască în arta italiană germenii specifici ai unor inovații care ne-ar fi inserat, fără întîrzieri esențiale, în revoluția artistică de după război. Dar magnetizat de un mod de a gîndi în care momentul estetic, devenit acum cultură și civilizație a „imaginii", se luptă singur și distinct, Brandi a insistat asupra unor însemnate trăsături ale artei morandiene care par să susțină ideologia lui, în timp ce nu a tras concluziile posibile, pe care el era cel mai în măsură să le intuiască, din celelalte multe trăsături care-i contraziceau, cum era și firesc, acele idei. Scriind despre fundamentala transformare a picturii lui Morandi de după '20, el sublinia: „Renunțînd la orice evidență optică, imaginea izbutește să se fixeze în fluxul improvizat și neprecis, cu care izvorăște din conștiință..." Putea să fie începutul unei demonstrații de mare profunzime. În schimb Brandi a preferat să analizeze datele formale ale problemei, aducînd o contribuție decisivă pentru a evidenția o entitate stilistică Morandi, dar contribuind totodată și la mitica ei cristalizare.

Nu plăcerea de a polemiza ne împinge să discutăm cu un om de talia lui Brandi, ci necesitatea de a evita niște neînțelegeri fundamentale. Brandi dezbate la un înalt nivel un concept unilateral catarctic al artei, care este discutat în mod banal de mulți alții; dar atîta vreme cît critica italiană, și prin critică și cultura italiană, nu va fi înțeles și acceptat că arta poate să-și constituie obiectul nu numai prin premeditata magnetizare

formală de proveniență mediteraneană, ci și printr-o mai fulminantă înflăcărare la care se poate ajunge chiar în momentul cînd e pe punctul de a cădea în natural, sau de-a dreptul în material (lucru care este valabil, astăzi, și pentru porumbul lui Morlotti sau pentru sacii lui Burri), reformînd de altfel, imaginea într-un fel de „scurt-circuit", de unde să țîșnească un răspuns imediat și aderent de inspirație mobilă și expresivă, sau chiar numai prin inhibare de lumină, de materie, de cromatică (cum ar fi altfel artă ceea ce face Van Eyck?); pînă în ziua aceea, cred, calea neînțelegerilor va fi lungă, ba chiar fără sfîrșit. Marea noastră tradiție europeană, a Italiei de Nord, va fi mereu prost înțeleasă și subapreciată în comparație cu cea mediteraneană, a Romei, Florenței și Veneției, pentru că se impun mereu artei, prin îndoieli neîntemeiate, limite cu mult mai restrînse decît cele pe care ea, din fericire, le cunoaște în realitate. Mereu va prevala îndoiala, dacă nu chiar teama, față de viață; mereu va triumfa, în consecință, olimpicul și, cu trecerea anilor, tocmai pentru că este olimpic, vicleanul formalism.

Acesta este motivul esențial pentru care florile morandiene, atît de modeste, dar atît de misterioase, această emoționantă mărturisire a unei legături cu viața atît de nouă și de obscură încît să deschidă calea spre operele lui Wols și ale lui Morlotti, au rămas să se veștejească, uitate, sub ochii tuturor. Și dacă rezerva care le-a eliminat din calea unei adevărate atenții a fost cea provenită de la „Valori Plastici", care au devenit apoi „Novecento" și s-au transferat, din punct de vedere critic, în sferele, chiar dacă nobile, ale criticii italiene de factură idealistă, ea persistă în substanță și acum; sau provoacă reacții nejustificate, datorită cărora multe opere ale unui maestru „așezat în Olimp", cum este Morandi, sînt ferite astăzi de o discuție adevărată. Dar dacă această climă va continua să persiste în acțiunile și reacțiunile criticii, atunci acea pictură a lui Morandi va rămîne (împreună cu multe care-i seamănă) ca
 o „insectă" uitată între tainițele domestice din

care profunda lui sensibilitate a evocat-o și a expus-o, mic și incomod martor de viață de neînlocuit; uitată doar sperăm, pentru ca anonimul călcîi al neînțelegerii să n-o zdrobească.

Aceasta este prima, tot neînțeleasă „coborîre în Infern" a lui Morandi, cu'minînd în ultimele naturi moarte din '21 și în prima din '22 (nu pretind că încercarea mea de cronologie este perfectă, dar ea se sprijină, cred, în mod rațional, pe consonanțele exacte între operă și operă, care, chiar dacă nu ar dovedi, cum îmi place să cred, apropieri de timp, arată, cel puțin, întoarceri pendulare asupra unei probleme, desigur în perioada '21—24). Dar un om ca el, un artist niciodată „dezlănțuit" și crescut, mai ales, în idei de claritate, nu poate persista prea mult într-o atitudine atît de sumbră. După cum nu durase prea mult nici apogeul intelectual al „metafizicii" între '18 și '19, tot așa nu persistă în întregime acest nou și opus apogeu al unui moment de refugiere în obscuritatea simțurilor. Din delicata magmă a operelor precedente, reînfloresc, se echilibrează puțin, din nou, obiectele din *Natura moartă* din colecția Ingrao: prinse încă într-un clei subțire, ce pare să contopească blînd masele, limitele în fundal, aproape cu mult mai dens și mai „secret" decît cel din ultimele *Flori* Jesi, regenerează totuși în fața ochiului nostru prezența lor. În comparație cu dezolata, imanenta aformalitate și „non compoziție" a operelor dintre '21 și '22, ele se reînfățișează timid într-o suspendată amplasare în diagonală. Fundalul și primul plan, care nu se mai strivesc numaidecît de ochiul nostru, au recăpătat o distanță aproape normală de la care obiectele cresc cu o lentă eleganță.
Morandi este, în acest moment, un „intimist" profund care reelaborează, cu o elegantă, europeană discreție vechea poetică a obiectului, alcătuit prin ieșirea lui dintr-un plan de fundal, care a fost , fără îndoială, specific sculpturii romanice. După momentul acestui rezervat și nepremeditat

„început", totul se recompune mai limpede în *Natura moartă* din colecția milaneză Donini. Compoziția este aproape normală, distanța dintre obiecte medie. Cu toate acestea rămîne valabil și pentru ea ceea ce observă Brandi pentru toată această perioadă: „Aici lumina și-a pierdut independența sa naturalistă, parcurgerea spațială; nu mai este mijlocul descriptiv al plasticii obiectelor, ci devine *valența originară a zonei cromatice*" Nici o umbră nu se mai proiectează, într-adevăr (și nu numai prin, de altfel premeditata, amplasare frontală), în acest dens, nesigur cadru spațial în care obiectele apasă ca niște fantasme evocate și suspendate într-o difuză amorțeală tonală; iar fundalul pare să se învăluie într-un fum care încețoșază ușor orice lucru. Orice reflex este compact și inerent corpurilor, orice fragment din acest scurt poem al sufocării este încredințat raportului dintre materie și ton. Tradusă în alb și negru de *Natura moartă cu statuetă*, această modalitate se reduce la o decupare foarte precisă a lucrurilor; dar în care vasul și statueta se detașează pe fond ca o amprentă întunecată, „în negativ".

Astfel, în atmosfera mai pronunțat magică, atît de proprie picturii în ulei, din acest an 1922 în comparație cu gravura, se imprimă profilul răsturnat al vechiului orologiu: „... e ca și cum obiectul ar fi devenit propria sa umbră..." observa Brandi mai explicit pentru admirabilele naturi moarte din jurul lui '30, care sînt evident anticipate de acestea, despre care vorbim acum. În ele pictura lui Morandi, care nu anticipează numai cea mai bună „școală romană", ci este pe calea unei picturi naturale de materie, a rămas pentru vremea aceea, practic necunoscută, sau rău înțeleasă. La expoziția *Florentina Primaverile* din aprilie-iulie 1922, Morandi era, totuși, foarte prezent: catalogul indică, într-adevăr, patru *Paesi (Peisaje de țară)*, o *Anfora*, un tablou cu *Fruttiere e pane (Fructiere și pîine)*, un *Vasetto con rose (Mic vas cu trandafiri)*, 12 naturi moarte acuarele și desene. Socotesc, după *Natura moartă*

aleasă pentru reproducere, că el prezentase o amplă antologie a primilor săi zece ani de pictură; și în special a anilor „metafizici" și ai „valorilor plastice", dacă De Chirico, prezentîndu-l într-o frumoasă pagină, îi descoperă „acel spirit pur, rafinat și de prim ordin, care pentru marea noastră pictură, de la primitivi la Rafael, este cea mai mare mîndrie"; și adăugă: „... privește obiectele care-l înconjoară, de la sfînta și simpla pîine, neagră și brăzdată de crăpături ca o rocă seculară, la delicata formă a paharului și a sticlelor". Firește, scriitorul este cu totul preocupat de exaltarea unui Morandi „metafizic", afirmînd că „participă la marele lirism creat de cea mai nouă și mai profundă artă din Europa; „*metafizica celor mai comune obiecte*", și că scopul ultim al artei morandiene este de a transforma „scheletul intim al acestor lucruri moarte... *în ceea ce are el etern*". Acest „aspect etern" nu s-ar fi putut găsi, nici măcar aparent, în neliniștitoarele și atît de contingentele picturi dintre '21 și '22. Probabil că De Chirico nu le cunoștea; și, cînd a scris frumoasa, onesta frază care s-a mai citat undeva („în Bătrîna sa Bologna, Giorgio Morandi cîntă astfel, în manieră italienească, cîntecul bunilor maeștri ai Europei"), nu-și imagina, desigur, la ce profundă, secretă Europă lucra Morandi tocmai în acel timp.

Urma o frază cu adevărat patetică: „E sărac, pentru că generozitatea oamenilor iubitori de arte plastice l-a uitat pînă acum. Și pentru a-și putea continua munca netulburat, seara, în sălile triste ale unei școli gimnaziale, el îi învață pe tineri eternele legi ale desenului geometric, temelie a oricărei mari frumuseți și a oricărei melancolii profunde." Acet ultim pasaj îl reproduc și pentru că este una din marile contribuții la biografia fără date a lui Morandi; de asemenea, pentru că din această sărăcie suportată cu mult curaj, reiese și mai intimă figura profundă a căutătorului de lucruri ascunse, în acea „bătrînă Bologna" despre care De Chirico nu știe cît de intim îi cercetase Morandi tainițele celei mai secrete frumuseți.

Cu toate acestea, spre '22, Morandi revine, cel puțin în parte, la idea de stil sigur și măsurat. Dacă acest lucru nu este dovedit evident în acel *Peisaj cu Vila Comi*, despre care am făcut cu anticipație o lungă analiză, în foarte frumoasa, chiar dacă puțin deteriorata *Natură moartă* din colecția Guarini, reapare mai lămurit, într-o tot mai densă, dar și foarte potolită atmosferă, un mod de a compune foarte deliberat. El tinde chiar, cu toată această dispunere înclinată, spre o renovată perfecțiune „formală". Dar greoaia și culta domolire a materiei, inepuizabila „atenuare" și totodată „vibrare" a raportului dintre lumină și ton împiedică să dispară cu totul, chiar dacă este diminuat, aerul fascinant și aproape letargic care gravitează în jurul lămpii cu petrol, în jurul zaharniței, borcanelor, căniii și în jurul acelei minunate și atît de lungi sticle, adevărat turn al Bolognei, bizar modelat, care dă acestui grupaj de obiecte, un farmec inepuizabil de înaltă și foarte nobilă bătrînețe, alături de paralelul și ușorul turn al lămpii cu petrol. Este un adevărat poem de formă închegată în ea însăși și totodată de gospodărească și fascinantă sărăcie; nu numai „*stilleben*" (natură moartă), ci, între liniile tradiționale ale naturii moarte „istorice", viață egală, profundă, stinsă. Morandi l-a prețuit, l-a iubit, dar niciodată nu l-a imitat pe Chardin.

Probabil că în această operă el pune jaloanele stilului din 1923, cum deduc, cel puțin, din cele cîteva opere pe care le cunosc din acea perioadă. Pînă și starea de conservare a materiei pare, în *Natura moartă* Guarini, absolut analoagă cu cea pe care o aflăm în *Giardino di via Fondazza (Grădina din strada Fondazza)* din colecția Marconi de la Milano. Peisajul este desigur anterior corespondentei gravuri din '24, în care aceeași temă revine cu o frumoasă intensitate, descrisă însă în detalii de o intimitate aproape ottocentescă. În pictură, în schimb, ce întunecat, mucegăit limb, ce monoton și condamnat cerc infernal de viață săracă și singuratică, ce iremediabilă absență de soare. După cercetarea, încă germinantă

în obscuritatea ei, făcută cu florile pictate între '21 și '22, într-o asemenea manieră încît ne fac să ne gîndim la acel aprilie de *Waste land* eliotteană care trezește „... *dull roots with spring rain* (rădăcini obscure cu ploaia de primăvară)", acum și acea tresărire de viață pare să se fi terminat în tacita suspendare a acestui „pămînt pustiu". Cuvîntul „crepuscular" ar diminua grav această intuiție despuiată (unde, de altfel, este încă prezentă, dar în întregime transformată într-o neobișnuită și stinsă modestie, o mîștenire a „trăsăturilor" solemne ale lui Seurat), a celei mai palide „existențe" cotidiene. Dacă sîntem chiar „... *in rats' alley/where the dead men lost their bones* (... în gaura de șoareci / unde morții și-au pierdut oasele)", desigur acesta este un loc unde poetul ar putea descoperi că „...*withered stumps of time / were told upon the walls* (... vlăguite bucăți de timp / erau istorisite pe ziduri)". Un zid lung, într-adevăr, o mirişte, un țăruș, o bucată de pămînt par să se închege cu o nehotărîtă greutate, ca un soi de gravă, gingașă apatie, într-o materie abia fumegîndă, densă și cu toate acestea impalpabilă: și totuși, cu ce timidă, dezolată grație se frînge miriștea la mijloc!

Ea, materia aceasta, este deja pregătită (poate în sensul plimbărilor zilnice ale lui Morandi, între camere și grădină, în orele cele mai pustii, poate chiar cele mai dezolante) să împrumute ritmul său, în efigie aproape rafaelescă, mutei grupări de obiecte din *Natura moartă* din colecția Jesi, capodoperă de imperturbabilă, și totuși profund emoționantă, atonie optică și sentimentală. O tristă dar supremă culoare de miere, de aur, de aramă impregnează totul cu delicatețe și cu o concentrată densitate, egalizîndu-se într-o suprafață vizuală atît de perfectă, de o umilință atît de regească, și aproape mîndră, încît nu-și găsește egal. O plăcută, delicată *Natura morta in grigio (Natură moartă în gri)* a lui De Pisis, de la Galeria de Artă Modernă din Torino, din același an 1923, este descriptivă în comparație cu tabloul lui Morandi; disperare care nu există, sau nu

există încă la cei mai buni postimpresioniști italieni, și tocmai acest lucru deosebește profund lumea lor senzuală sau delicată, de imensa dezolare morandiană. Pe de altă parte, dacă socotiți potrivit ca acum, cînd Morandi este, dacă vreți, atît de elegant (fără ca eleganța să fie cumva calitatea cea mai mare a acestei capodopere), să-l comparați cu Braque din acești ani, ar fi imposibil, cred, fără părtinire, să nu recunoașteți că dincolo de prestigiul aparent al unui cubism sintetic, care face cu abilitate și cu eleganță un compromis cu adevărul, maestrul francez „face modă" acolo unde Morandi, îngrămădind obiectele unei bucătării unul lîngă altul, cu o precaută, suverană avariție, pe ampla și modesta curbă a unei mese, în interiorul cel mai singuratic și mai anodin din cîte se pot imagina, face din toate astea poezie de cea mai bună calitate.

Poezia se identifică cu cea mai desăvîrșită „pictură pură de ton", și de data aceasta expresia lui Brandi „culoare de poziție" se potrivește foarte bine cu această desfășurare egală și selecționată de materie tonală, substrasă înfruntărilor dintre lumină și umbră care, într-adevăr, se „așază" pe pînză. Pînă și marea strălucire a tingirii de aramă se alungește cu liniște sigură și suverană, culme fără rezoanță a acestui cor fără glas. Față de perfecțiunea pe care am numit-o „rondistă" a cîtorva picturi precedente, se simte aici că ideea unei armonii, a unei măsuri, a unei înțelegeri a părților a revenit la Morandi; dar aprofundată, hrănită din interior cu un „aspect nici trist, nici vesel", atît de perfecționat acum de acea experiență fundamentală de *informel* cazanier, încît să pară supraviețuirea extremă, ecoul imobil, durabil fără sfîrșit, dar stins, ceva care, într-adevăr, nu mai există. Este evident că ar fi imprudent, inexact, naiv să socotim „clasic" acest rezultat, în care Eliot e mai aproape de Cardarelli. Nu știm , într-adevăr, în care dintre paginile cele mi chibzuite ale părintelui revistei „Ronda", un cuvînt cheie se combină în calculata egalitate a contextului cu o autoritate atît de

bine stabilită, cît o face strălucirea acelei arame în cadrul perfecțiunii tonale a acestei picturi. De altfel Morandi a și ajuns la treizeci de ani, și meșteșugul său se perfecționează pe măsură ce cîte ceva se maturizează tot mai mult în lăuntrul său.

Și atunci, într-adevăr, ca în gravura *La casetta con il portico e il cipresso (Căsuță cu portic și chiparos)*, acuitatea semnului conturează hotărît masele, timbrul este atît de discret, de nobil, de distant aici, încît acest aer solitar pare deja să anticipeze orele acelui tardiv „*revival*" de matur leopardism care a fost *Il sole a picco (Soarele la amiază)* de Cardarelli. După doi, trei ani de amare și imposibile experiențe, Morandi redeschide puțin fereastra, ca să se strecoare, în sfîrșit, o lumină de-afară. Și Carrà, de cîtăva vreme, și-a luminat viziunea, el însă despre mare; dar, scria Longhi, „fereastra, care din camera fermecată se întredeschidea acum asupra satutului mut și amar", „avea țițînile înțepenite"; ca și cum, în sfîrșit, maestrul lombard ar fi „vrut" în mod deliberat și rigid să vadă natura. La Morandi, în schimb, izolata și neobișnuita perioadă dintre '21 și vara lui '23 pare să fi fost generată spontan după modul în care, pentru explorarea adîncurilor umbrite din sine, un mic vas, o ceașcă, niște flori puteau să se apropie de ochi; și de aici să transmigreze direct în evaporata și chinuita viziune a peisajului.

Își reia plimbările cu Raimondi (care, în '23, scrie despre el un articol în „Nuovo Paese", de negăsit, mici măcar la autor). Acum relația cu „sensibilul" este mult mai încrezătoare, mult mai precizată. Nu s-ar spune că Morandi a redevenit impresionist, dar, în reluarea pe o placă mai mare a motivului *Campo da tennis (Teren de tenis)* este acum ceva mai surprinzător, mai încurcat, mai contrastant și în relațiile dintre lumină și umbră. Ceva din această surpriză se regăsește, chiar în mod mai poetic, în două opere pe care le socotesc aproape contemporane, și care, ținînd seama de datele externe care privesc vegetația,

aparțin aproape sigur „marelui sezon" din '23: *Florile* din colecția Leumann, de la Torino, și *Paesaggio della Croara (Peisaj la Croara)* din colecția Vitali. Cum să vorbim, în legătură cu aceste lucrări, de lumină și umbră, cînd totul este îmbibat, măiestrit diluat în materia colorată și acordată a luminii? Continuă să existe aici, într-adevăr, ca să confere viziunii densitate specifică, acea modalitate de a crește din fundal, tipică pentru unele picturi din '22; dar în vreme ce petala unei flori de cîmp, un acoperiș sau un perete roșcat încremenesc, crescînd pe matricea materiei tonale de bază, ele par aproape că se oferă luminii, și cu o bucuroasă fluiditate o cuprind contopindu-se cu ea. Astfel totul este aici, în jur, plin de o savoare de tinerețe deplină, totul este mult mai respirabil.

Ce căldură de vară bună, ce parfum de iarbă prăfuită, ce creștere de soare și de culoare pe pereții copți de timp, pe acoperișurile călduțe, pînă și pe mișcatul, bogatul foșnet al copacilor pe cerul dens și pătruns de lumină. Este pentru prima oară cînd îmi vine să spun: ce *emilian*, ce *bolognez* este acest Morandi! Sînt adjective care servesc de obicei (potrivit unei tradiții puțin cam facile, dar nu nefondate), pentru a desemna căldura simțurilor, cordialitatea în raportul cu lumea și cu noi înșine, la temperamentele bogate; tocmai în felul acesta de a reduce la evidențe complexe, dar neprevăzute, subtile, rustic familiare, panica, îndîrjita, solemna simfonie cromatică și formală a lui Cézanne, văd eu o anticipare, la nivelul cel mai înalt, a mișcării „*Strapaese*". „Il Selvaggio" apare, într-adevăr, în '24, și aduce, din izvor autohton toscan, dar care poate apărea cu izbucniri polemice asemănătoare și în alte părți ale Italiei (cel puțin de-o parte și de alta a Apeninilor), sensurile străvechi, simple, „sănătoase" (cum s-a spus atîta), ale diferitelor locuri, ale diferitelor regiuni.

Tot mai adesea circulă acum, ici și colo, zvonuri despre întoarcerea vremurilor bune, de altădată.
209 „Novecento" pare să primească moștenirea de la

„Valori Plastici“ pentru a o insera într-un climat uman mai accesibil, în care şi revenirile la retorica ce avea să ia amploare în curînd sînt, deocamdată, cuprinse între limitele indicate de cuvintele pe care Maltese le-a luat de la Sarfatti: „limpezime în formă şi modestie în compoziţie, nimic alambicat şi nimic excentric, excludere tot mai drastică a arbitrariului şi a obscurului“ . Şi cu îndreptăţire Maltese adaugă numaidecît că această „spoială de «bun simţ» era cea mai perfectă absenţă a unei gîndiri organice“.

Morandi, în schimb, gîndise întotdeauna, în felul său, şi această pauză mai sinceră din arta sa (pauză care se menţine, în genere, pînă în '28), nu însemnează nici măcar astăzi o renunţare la meditaţie, ci răsuflarea spontană şi uşurată a unuia care, de cînd se dovedise pictor cu acel *Peisaj* din 1911, din colecţia Vitali, concentrînd toate puterile sale intelectuale, intuitive şi senzitive, nu se odihnise o clipă. Cu toate acestea ne vine greu să acceptăm ideea că acest „moment de armonie, de stabilire a bunelor relaţii cu lumea“ reprezintă „unul din momentele cele mai înalte ale artei sale“. Este adevărat că Morandi, ca om civilizat şi individ antiretoric, a fost mai apropiat nu de oamenii de la „Novecento“, ci de cei de la „Strapaese“. Şi chiar dacă *Peisajul de la Croara* deşteaptă în noi ecouri chinuitoare, ale unui trecut irecuperabil acum, în noi şi în jurul nostru, şi ne este drag ca şi amintirea unei vieţi prenatale, sau ca moştenirea tuturor vechilor şi însoritelor anotimpuri care au trecut peste pămîntul nostru iubit al Emiliei; nu se cade să se spună că momentul acesta îl reprezintă pe cel mai valoros Morandi. Ne călcăm, desigur, pe inimă, ca să nu acceptăm aşa ceva; dar simţim în mod sincer că trebuie să ne călcăm pe inimă, şi o facem. Poate că altfel nu am fi înţeles capodoperele dintre anii '21—23. Epoca celui mai dificil, mai secret Morandi încă nu şi-a epuizat consecinţele, cel puţin pentru multă vreme; dar şi atunci cînd el, neîncrezător în orice soluţie prea facilă, ne repropune, tocmai pentru că epoca aceea nu a murit

încă pentru el, trăsături îndrăznețe, fuziuni de materie, se simte că țesătura colocviilor lui ascunse s-a subțiat cu totul, devenind elegantă, aproape aeriană. Anii disperării se îndepărtează; și, nimeni nefiind impenetrabil, cine ar putea spune că Morandi nu absoarbe acum, fără să știe, desigur, și fără să vrea, cîteceva din ceea ce plutește prin aer? Oscilînd între „bunul simț" de la „Novecento", spadinism și dragostea pentru sat, de la „Strapaese", vechea Italie se ține tare. Morandi va fi, uneori, în acești ani, într-un conflict lăuntric între prea înaltele facultăți ale minții sale, foarte rar obosită, și tentațiile unei Italii cotidiene care, sub poleiala scandalurilor fasciste, după ce trecuse furtuna asasinării lui Matteoti, acum, cînd trenurile mergeau regulat și grevele se terminaseră, răsuflă în veșnica sa moderație. Într-adevăr acesta este punctul în care se produce, sau se agravează, o ruptură între climatul italian senin și obișnuit și unele încercări din străinătate. Să nu uităm că, în vreme ce la noi se petrece întoarcerea la rațional, la Paris, în 1924, se asistă la explozia bombei suprarealiste. La Bienala de la Veneția, Spadini are o sală cu 49 de tablouri.

1924 este un an destul de bogat și de variat pentru Morandi. Cu toate acestea chiar în rezultatele cele mai strălucite s-a insinuat un aer mai simplu, mai abordabil. Așa s-a petrecut, ca să citäm un tablou datat, și cu delicioasele *Flori* din colecția Mattioli, unde simțim un parfum de țară, dar fragil, abia adiat. Aceste pauze delicate pot arăta anumite răgazuri, inevitabile mai devreme sau mai tîrziu, ale inspirației, la care pot să facă aluzie, în gravură, unele reluări de teme deja tratate *(Cornetul cu flori de cîmp*, și placa mare cu *Căsuță cu portic și chiparos)*. Și totuși, chiar dacă tenacea transformare cubică a maselor e mai puțin îndepărtată de stilismele care circulau atunci, această „nouă înțelegere cu lumea", oglindită în lumina
11 puternică, delicată, însorită, în fascinanta atmo-

sferă, veselă și totodată mănăstirească de duminică pustie, îi aparține cu totul lui Morandi.

Au reapărut perioadele care imprimă un ritm antic și domestic picturii sale; dar această comunicare autentică, pură, cu un peisaj spațiat și melancolic, cu un buchețel de flori de cîmp, cu un grup de obiecte între pereții domestici, nu este numai o anticipare la „Strapaese". Sau este, numai în măsura în care reevocă, nu de dragul pitorescului, ci printr-o profundă și inevitabilă intimitate, o lume care era foarte vie în aspecte, în lucruri, adesea chiar și în suflete, dacă și eu, care aveam pe atunci abia nouă ani, mi-o amintesc cu nostalgia unui paradis: lumea unei vieți poate vlăguite în intimitatea ei, dar, în fermecătorul nostru oraș de provincie, încă hrănită cu liniștitele, ba chiar domesticele tradiții ale vechiului nostru *Stato della Chiesa*. Acesta este motivul cel mai adevărat, cred, pentru care Morandi se va alia în mod firesc, sau va găsi în mare măsură un *modus vivendi* cu oamenii de la „Strapaese". Ei încercau salvarea unei Italii pe care din neînțelegere sau din teribilism Malaparte o denumea „*barbara*", în timp ce ea era, poate, încă supusă unei extenuate civilizații. Spiritul acesta a supraviețuit și la Morandi, dar desigur nu ca „antieuropean", ci, dimpotrivă, chiar dacă îți dai seama sau nu — dacă pare sau nu ciudat — ca singurul mod în care un italian, domolit de vremuri și de împrejurări, poate fi european.

Oare nu sînt chintesența modernei tradiții picturale europene *Florile* din colecția particulară de la New York, intime dar nu mai neliniștitoare decît acelea din '21—22, nu informe, ci rapid formate, ușoare dar precis conturate și totuși solitare în viziunea de ansamblu? Există un ușor lirism rafinat și în *Florile* din colecția Jesi din '24, care au fost pictate a doua zi după celelalte flori din casa Morandi, tot atît de frumoase, expuse amîndouă la Qudrienala din '39. E ca o distilare de dulce carne vegetală, cu petale și pedunculi transformați în umbre inefabile, fugare, un parfum abia sesizabil, dar profund, o grație

dinamică, elastică, armonioasă. După marile realizări în pictura europeană a unor Chardin, Corot și Renoir, era oare aceasta o sarcină relativ facilă pentru un pictor de talia lui Morandi? Chiar de-ar fi așa, e cu atît mai potrivit acum, cînd Parisul tocmai năștea monștrii intelectualiști ai manierei suprarealiste, să degusti această grație, să te pierzi cu ochiul, pentru o clipă, în acele fundaluri unde par să se evaporeze chintesențe de sere de ierburi, ecouri liniștite și fugitive de verde; să întîrzii pe acest țărm singuratic, care pare în afara timpului, în vechea Bologna încă bine încinsă de cîmpia ei ca pe vremurile vechi. Par în afara timpului, dar nu sînt; tocmai pentru că, dacă ne gîndim la *Ulise* de Joyce și totodată la aceste flori, socotind că este un abis de distanță, vom admite totuși că această comparație este incongruentă cantitativ, dar nu și în esență, întrucît vom recunoaște implicit, prin antifrază, profunda și liniștita valoare, dialectică față de asurzitoarea noutate a avangărzii, a acestui Morandi orășean-țăran.

În acest moment, la granițele Toscanei, vechea patrie a „valorilor plastice", și patria sa care l-a educat, prin intermediul gravitării la o cultură tinerească magnetizată de arhaismul primitivo-renascentist (Giotto, Masaccio, Paolo Uccello și, poate peste puțin timp se va ridica să strălucească și mai sus steaua lui Piero della Francesca), el este ultimul avantpost al Europei sensibile a francezilor. Morandi din '24 nu cunoaște valori plastice care să nu fie cele modulate de tonul cel mai discret, cel mai senzitiv. Și atunci, ce anume ne face să spunem că acest liniștit Morandi este, încă, un italian? Ceva, aș spune, care este foarte bine înrădăcinat în ideile de compoziție; și, în comparație cu gama *nuancée*, ușor excentrică, albastră, care dă atît de pregnant un aspect de melancolie elegantă, uneori capricioasă, rafinamentului francez, rămîne în el cu desăvîrșire italian simțul cel mai normal, cel mai pozitiv, mai antiexcentric al paletei. Această „normalitate" sporită dă picturii lui Morandi, față de

cea a francezilor, ceva de o tristețe mult mai cotidiană; ca și cum ecoul fericirii de a descoperi sensibilul, care a aparținut impresioniștilor și multor postimpresioniști, ar răsuna în el, în cadrul unei vieți mai sărace și mai modeste.

Așa vede, și uneori așa visează, acest om casnic. În gravuri, iată *Vaso a strisce con fiori (Vas în dungi cu flori)* într-un admirabil echilibru între forma abia regăsită, marcată și plastică, dar perfectă în definiția ei subtilă, și delicata scădere a luminii; și *Peisajul* care pare să se întoarcă la momentul de vrajă din '21, totuși fără să atingă misterul suspendat în *Peisajul*, proprietatea Morandi, din același an. Cu toate acestea, splendida și cumpătata măsură din acest colț tăcut și parfumat din vechea Italie, măsură modelată de o minte care retrăiește, de data aceasta, calibre corotiene, nu este cu mult inferioară acelei capodopere. Aici pare să revină ceva din admirabilul, instabilul echilibru atins de Corot între lumina particulară și lumina universală. După cum marele francez ieșea din situația Ingres-Delacroix, el, „ciocîrlie care se pierde în înalt", maestru care nu ține jurnale și nu crede în ele, tot așa Morandi, pictor care nu vorbește, a întors aproape cu totul spatele epocii sale „plastice", pentru arta mai discretă și mai sensibilă care se poate înțelege și iubi. Dar nu are nimic de-a face cu Spadini, nimic de-a face cu intențiile „Novecentoului".

A XIV-a Bienală de la Veneția oglindește aceste intenții și adună aceste aureole oficiale sau semioficiale (cum, în diferite feluri, va fi întotdeauna, inevitabil). Sînt aureole grele, nu numai în pavilionul sau în expozițiile italienești. Cel care domină pe plan național este Spadini, după cum mare răsunet are și expunerea celor șase pictori din mișcarea „Novecento": Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Piero Marussig, Sironi. Cel mai important, Sironi, nu are reproduceri în catalog; dar nu lipsesc cele ale lui Funi, destul de talentat dar deprimant explorator, în anii aceia, al unui imposibil mariaj Pompei-

Rafael-Caravaggio; ale lui Anselmo Bucci, care a uitat acum de sejururile sale din tinerețe, la Paris; ale lui Dudreville, destul de plăcut narator al unui basm realist-scenografic; ale lui Marussig, care nu e departe de Funi. Din urmă vin repede Borra, Oppi, Prada și atîția alții pe care doamna Sarfatti, prezentatoarea *Novecento*-ului, îi vede îndreptîndu-se „spre idealuri tot mai clare și definite de concretețe și simplitate"; și recunoscînd, totuși, că „Preocuparea pentru tehnică aici, ca aceea pentru un mijloc și un limbaj devenite tot mai apăsătoare, depășește în parte... grija pentru lucrurile de spus", afirmă apoi că „numai prin dobîndirea unui limbaj tehnic ordonat și precizat cu noblețe, sentimentele și conceptele pot să-și găsească expresii de omenie și de frumusețe curată". Omenie, frumusețe, concretețe, simplitate: cîte iluzii! Punctul nevralgic al problemei era inutilitatea acelei lumi, vidul acelor statui sau personaje mai mult sau mai puțin armonioase, neautenticitatea unei ordini regăsite prin efort de voință. Era — și fenomenul, nu voi înceta niciodată s-o spun, n-a fost numai italian — veleitarismul unei ordini și al unei armonii care nu se puteau sprijini decît pe temeiuri profunde, care lipseau și care n-ar fi putut să fie niciodată improvizate. Nici măcar cînd, aproximativ peste un deceniu, stilul acesta gol va deveni codul oficial al picturii și al sculpturii în demonstrațiile „lictorilor" fasciști, buna credință a vreunui tînăr nu va reuși să-l reanime. În această atmosferă, cu motivări tangente cu cele de la „Novecento", dar moralmente îndepărtată de ele printr-o extrem de tenace consecvență, printr-o severitate respectată apoi în întreaga viață a artistului, a avut loc și expoziția lui Casorati. A prezentat-o Lionello Venturi, și este semnificativ cum criticul, în anii aceia dificili, recunoscînd totuși importanța tensiunilor (noi am spune, astăzi, iluziilor) care activau în acel moment („O mare voință de formă plutește astăzi prin aer", „El
215 își impune forma ca lege"), strecoară și o teamă

pentru soarta acelui stilism sever: „Firește, opera de artă devine cu atît mai perfectă, cu cît e mai puțin presată de voința constructivă"; și conclude declarînd că artistul „...trebuie să făurească chiar și fără să vrea". Cît privește pe pictorii cu sensibilitate directă, de la Tosi la Corsi, care își continuă cu mult respect drumul lor paralel cu postimpresioniștii francezi, nu apar cu mai mult de două tablouri.

Triumfă, în schimb, Spadini. A cărui situație, în ciuda tuturor recunoașterilor respectuoase care se fac demnității sale de artist, mi s-a părut foarte bine rezumată de Maltese: „Problema lui Spadini — care era și drama lui — era asemănătoare cu cea care pe vremuri i se punea și lui Mancini, dar tocmai pentru aceasta, tocmai pentru faptul că susținea un naturalism încă ottocentesc, fără să-i surprindă în întregime rațiunea, înțelegem de ce se simțea el «rămas în urmă» și de ce căuta tocmai în exemplele anticilor, în «compoziție» și în «motiv» să depășească acea nemijlocită exprimare veristă, pe care el n-o accepta dar nici nu înțelegea s-o depășească, mergînd pe calea «modernismului», neîncrezător cum era în experiențele și în ideile «avangardei» futuriste și în metafizica «Valorilor Plastice». Și așa înțelegem de ce pictura sa a fost acceptată și aplaudată de un Ojetti..." Dacă e adevărat, totuși, că Ojetti, ca pontif al gustului semioficial al Italiei, îi aplaudă pe Spadini și pe spadinieni, asta nu însemnează că rămîne insensibil, el care în '22 încadrase prezentarea lui Canova în perimetrii cei mai specific academici ai preferințelor de la „Novecento". Iată-l, într-adevăr, pornind de la tablourile lui Ubaldo Oppi, cum definește un concept devenit curent acum („Figura umană, plină, frumoasă și robustă, dominînd peisajul din fundal, este idealul său"), și celălalt, vlăguit neobellorian, și banal răspînditor de ceea ce fusese marea idee „metafizică": „Iată o artă care pornește de la adevăr, dar îl domină, îl alege și îl ordonează pentru a crea ceva care să fie mult mai

durabil şi mai consolant decît vremelnica realitate."

Cu toate acestea, dacă oficialitatea artistică italiană capătă tot mai multă greutate sub egida lui Mussolini (al cărui bust, interpretat în tristul clasicism secesionist al lui Wildt, apare deja în catalog în prima pagină), să nu se creadă că celelalte naţiuni crăpau de curaj. În pavilionul belgian sînt prezente cinci tablouri de Ensor (printre care admirabilul *Precupeţe melancolice*, sau extraordinarul *Trăznirea îngerilor rebeli*, mai izbutit decît orice Kandinsky abstracto-expresionist, şi deja încîlcit aproape ca un Pollok), trei Wouters, se iveşte Permeke, dar triumfă Laermans, Latinis, Rion. Nimic în pavilionul spaniol, în afară de numărul foarte mare din obişnuitele şi seducătoarele nuduri întunecate de femei, post-angladiene, ale unor Sotomayor şi Chicharro. În pavilionul englez, în afara unei *Naturi moarte* de Duncan Grant, 4 acuarele de Paul Nash, şi 4 de Lucien Pissaro, nu găsesc, printre cele ale atît de numeroşilor expozanţi, nici un nume care să se fi salvat de la uitare. Pavilionul Germaniei este dominat de bătrînul Von Stuck, care înlătură cu totul orice expresie modernă; şi tabloului său *Judecata lui Paris*, neoclasic în sens tipic münchenez, vine acum să-i ţină companie De Chirico al nostru cu totuşi amuzantul său *Duelurile pe moarte*, în care răbufnesc, chiar prea mult, pornirile din tinereţe; dar de data aceasta într-o nouă versiune prerafaelită.

Tristeţea care apasă acum pe majoritatea expozanţilor este atît de evidentă, încît, dacă ne gîndim astăzi la ea, pare mult mai mare decît cea de la Bienalele de dinainte de război, pentru că revărsările vechiului verism se hibridează acum cu tentativele marelui stil plastic al „întoarcerii la ordine". Dar credeţi, poate, că Franţa este cea care să fluture steagul, dacă nu al revoluţiei perpetue, măcar al unui lucru care să fie, cel puţin, demn şi modern? Nici gînd!

 De la splendidul pavilion din '20, organizat de

Signac, la totuși interesantul și respectabilul pavilion din '22, unde putuseră să fie văzute, printre altele, 17 pînze de Bonnard, se trece la acesta unde se aliniază mai mult de 249 opere și unde cel care domină este Charles Cottet, cu 50 de picturi. Personal n-aș îndrăzni să-l alătur lui Funi al nostru. În orice caz, nu s-ar fi putut pretinde, desigur, prezența suprarealiștilor, care abia atunci se grupau în jurul lui Breton; dar este un lucru surprinzător să constatăm că Léonce Bénédite, conservatorul muzeului Luxembourg, este cu mult mai reacționar decît Pica. Reapare pînă și Gervex, și Denis triumfă asupra prietenilor lui mai importanți, „*nabis*". În sculptură se ajunge abia la Bourdelle, în vreme ce Forain, cu 4 picturi și 16 desene, domină cele „douăsprezece rame cu desene" ale lui Degas. Să nu se pună, deci, în bilanțurile culturale ale unei epoci al cărui concept de modernism poate să fie ideea restaurării de „valori stabile", toate crucile în spinarea Italiei. Istoria „reacțiunii" europene, și nu numai italiene, n-a fost încă scrisă; și cred că ar fi de cel mai mare interes să se sondeze straturile cele mai adînci, să se cerceteze mascatele origini ale anumitor insuficiențe ale oficialității de astăzi, care-mi par grave. Plezanteria inutilă și stilismul inutil nu sînt, de fapt, boli care să se întîlnească numai în anul 1924.

Morandi veghease în alt fel; intuind de timpuriu și spontan, o cale pentru sine, de un aspru și autentic modernism, fără prea intense izbucniri de avangardism, și de aceea cu o exemplară continuitate de cercetare și de rezultate, nu putea, nici măcar în anii aceștia de relativă și intermitentă moderație a picturii sale, să aibă vreo legătură cu dubioasa spontaneitate a spadinismului veleitar al celor din „Novecento". Calea sa, deschisă în mod genial printre mii de pericole, rămîne solitară, ba chiar este unică, în Italia.

La Bienală, n-a trimis nimic. Din aerul care-l degajă *Autoportretul* din colecţia Jesi, s-ar spune că este chiar omul care stă cuminte la el acasă. Nu mai este băiatul emotiv şi puţin cam speriat din '15, „oaspetele de piatră" din '19, ci un tînăr niţel cam îmbufnat, cu o strîmbătură de reţinere pe faţă, care-şi ţine ochii în umbră, în lumina potolită a camerei sale: un luptător, fără îndoială, un foarte calm rezistent. Iată, mi se pare că-i aud pe mai mulţi colegi cum mă acuză de literatură, amintindu-mi că această pictură nu este decît un crîmpei de „poezie", de „pictură", de „calitate". Eu, însă, cred că egalitatea tonală de aici care îmbibă totul, de la părul acela blonziu, pînă la urechile lăsate, de la splendidul albastru (demn de orice moştenire franceză) al vestei, la alburile atît de frumoase şi de justificat dense ale cămăşii, face corp comun cu placida sa moderaţie morală. Este imobil, dar uman, cu figura aceea de băiat bun, aristocratic în felul său, dar şi popular, cu o oarecare deformaţie facială, ca un boxeur care a încasat destule, poate, dar care poate să şi lovească: lăsaţi-l în pace pe Morandi; hotărît, această Bienală nu face de el. El va fi, uneori, un conservator, dar reacţionar nu e niciodată; şi în casa lui, apărat de integritatea lui, stă el destul de bine sprijinit, destul de solid, ca să se desfăşoare în largul lui. El apără, cu toată seriozitatea, larii casei.

Larilor domestici le sînt familiare două *Naturi moarte* care se datorează probabil acelui an, chiar dacă datarea lor nu este cu totul sigură: *Natura morta con drappo giallo (Natură moartă cu stofă galbenă)* din colecţia Longhi, şi cea din colecţia genoveză Della Ragione. Aş spune că prima poate fi considerată ca răspuns, plin de toată intimitatea, de toată reţinerea morandiană, la maiestuoasa şi neautentica compoziţie a picturii „Novecento", în plină expansiune acum. La Morandi compoziţia solemnă nu are altă ostentaţie decît a propriei sale respiraţii spaţiale, a propriilor sale intervale. Aceşti termeni nu au

acum, de altfel, nici o semnificație specific „plastică"; ba dimpotrivă, totul se exprimă prin intermediul „culorii de poziție", pe un fond care e de un alb ferm și puțin misterios, aproape opalescent ici și colo, din *Autoportret*. Fața de masă are o admirabilă „ținută" de densități și de tonuri, care descresc lent de la stînga la dreapta, dar încet, încet, fără a rupe egalizarea optică, egalizare care ocupă toată suprafața acestui moderat și grandios „cîntec nemișcat". Tonul aramelor este variat de „lustruiri", care, cu tușe simple și întunecate, modulează abia sensibil materia, și stofa aceea galbenă este o notă cutezătoare, dar sprijinită de o voce infailibilă, care poate depăși trecerile cele mai anevoioase în cadrul propriei egalități esențiale. În sfîrșit, desenul (dar cum să-l numim astfel, cînd el este o surprinzătoare conturare nedecisă între desenul propriu-zis și limita tonală?) nu este decît o „evoluție" îndelungată și susținută, dar făcută într-u totul sensibilă, fără să piardă nimic din suveranitate. În opera aceasta pare să se audă — printr-o foarte frumoasă cumpănire, dacă putem spune așa, între tradiția lui Chardin și cea a lui Ingres — un sfat, implicit și hotărît polemic, dar plin de modestie, adresat aproape mereu simplistelor furii ale „sintetiștilor" din toate ismele.

În *Natura moartă* Della Ragione, în schimb, găsim o nouă și aleasă variantă la *Natura moartă* Guarini, și la cea aurită din colecția Jesi. Chiar dacă este cu totul rațională, cu totul orchestrată în ceea ce privește compoziția, încît pare să pună laolaltă noțiuni stilistice care merg de la Piero della Francesca pînă la Rafael și Chardin, este, însă, cu totul impregnată de un sentiment (care pare să nu fi fost niciodată atît de ales, de infinit, de total asimilat) al materiei și al tonului. Morandi este acum pe calea, pe care n-o va mai părăsi niciodată, de a stabili cu temele sale, acel strîns raport direct, intim prin comunitate sensibilă, care îi dă farmecul său interior și foarte modern. Din vechea întunecime a unei

case, lumina trimite spre noi materia luminoasă a acestor obiecte și prezența lor, deși într-un context care pare foarte solid, pilpiie, în planurile secundare, sufocată și fosforică. Lucruri atît de familiare și atît de tainice, după atîta folosință, și din a căror obscură durată de țărînă și de întuneric ies iarăși la lumină larii halucinanți ai vieții cotidiene dintotdeauna, ai singurei vieți pline de o demnă umilință, de un echilibrat adevăr moral, pe care Morandi continuă cu insistență să-l iubească.

Literatură, da, accept acuzația; dar cine va cerceta cu adevărat, cu ochiul, tripla și densa palpitație a celor trei pete deschise de culoare, eclerajul care crește pe gîtul foarte lung al vechii lămpi cu petrol, licărirea difuză pe dreptunghiul stins și fantomatic, înălțat, la stînga, pe tigaia neliniștitoare ca o mască rotundă, ca un gong sufocat, acela va trebui să admită, atunci, că este un miracol pe care-l face pictura cînd introduce în această *stilleben* (natură moartă) (atît de fidelă, în aparență, genului istoric al „naturii moarte" cum reînflorise în mod public în '22, la expoziția seicentescă de la Pitti, pe care, de altfel, Morandi n-a văzut-o) o viață desigur nu liniștită; ba chiar puțin ocultă, de vis calm dar ușor sinistru. Și cine putea spune că există doar o singură și programatică manieră de a face „suprarealism"? În realitate, acel claustrat Morandi, acel tînăr care lucrează în pace în camera sa, este un pictor foarte modern! După o infatuare atît de îndelungată, care, sperăm, se va decanta treptat-treptat, printr-o atît de frapantă și de faimoasă pictură modernistă, va trebui totuși să vină timpul în care să fie corect înțeleasă această maturizare mortală a „totemurilor" domestice ale lui Morandi. Ele nu se apropie de nici o rampă, dar, rămășițe ale unei vieți, ale unei mosteniri seculare, par debarcate pe tăcute pe pînză, mic cîmp material, din profunda eternitate a timpului uman. Trăiește în ele, dar epuizată,
 și totuși de o autenticitate disperată și indestruc-

tibilă, cea mai cotidiană „metafizică": singura, deocamdată, cu putință, pentru Morandi.

În anul 1925 s-ar spune că felul acesta cu totul personal de a transmite cu o misterioasă naturalețe spiritul cel mai izolat al unei „metafizici" cotidiene, dă naștere, în general sau de cele mai multe ori, unei tratări frînte, evident dramatice, fără să aibă nimic expresionist în ea, destul de neobișnuită la Morandi. Două picturi din '25, aparținînd amîndouă colecției Jesi, separă totuși două episoade încă încîntător de liniștite, un *Peisaj*, aproape identic cu o gravură din '24, și un alt *Peisaj*, și el pictat la periferia Bolognei, chiar în același loc. Sînt două dintre operele cele mai frumoase, parfumate ca bunele și simplele lucruri de la țară, ale lui Morandi țăran; și, dacă n-ar fi perfecta, vasta echilibrare a compoziției și a tonului, ar fi un prilej de a ne aminti de cel mai bun și mai ingenuu secol al XIX-lea — *Ottocento* — al nostru, de cele mai rafinate tablouri ale lui Lega, de momentele cele mai importante ale celui mai naiv, dar pe nedrept uitat naturalist local: Luigi Bertelli.

În vreme ce în primul peisaj lumina este de o castitate nu se știe dacă tristă sau veselă, de o calitate egală, nobilă și puțin ștearsă, iar factura atît de sobră, de suav descarnată, încît reaminteşte, mai mult decît de Lega, de rarele evocări spațiale ale anumitor picturi de la începuturile lui Sisley, sau de unele tablouri cu care debuta Seurat, celălalt peisaj e mult mai îmbibat cu verde, împodobit mai sărbătorește cu culori mai alese decît de obicei, mai bogat spațiat sub un cer unde, după atîta renunțare la lumină, se topesc cu o dulce densitate fîșii de nori, se difuzează cu o gingașă solemnitate straturi albe și delicate. Din aceste ore de primăvară liniștită (sau de toamnă blîndă și tîrzie?) emană o adiere de anotimp bun. Totuși și la acest peisaj trebuie să notăm cum „taie" Morandi cîmpul său vizual în așa fel încît ferestrele

se trasează, se imprimă chiar, pe pereții strîmbi și în penumbră, așa încît, fără semne de deschidere, să nu se tulbure ampla, lacustra așezare a pereților frontali; așa de evidentă este preferința lui pentru vaste suprafețe, oglindite, de perete rustic, de cîmpie lungă de șes ceresc, unde culoarea își exercită tocmai, ca să spunem ca Brandi, tipica ei calitate „de poziție".

Cu toate acestea, spiritul anului acesta este cel mai adesea neliniștit, în unele momente, chiar puțin grav; dar are totuși un farmec respirația întreruptă, un pic gîfîită, tușa care-și pierde grația și se îngroașă, nemulțumirea care este gata să tulbure lumea morandiană, în mod neobișnuit. Morandi poate fi, într-adevăr, profund disperat, dar aproape niciodată nu se manifestă printr-o declarație extrovertită a propriilor sentimente.

Extrovertire nu este nici în *Natura moartă* din colecția particulară romană: și totuși, aceste lucruri vechi par distruse, răsturnate de un vînt invizibil, de neauzit, dar vrăjmaș, totuși, care sfărîmă în tăcere rămurelele plăpînde, care zbîrcește fundalul, care agită straturile grele ale cochiliei, care face să se lase o undă de penumbră pe arama acelor ustensile, umilite ca niște corăbii eșuate. Astfel, ceea ce ar fi trebuit să fie un omagiu adus lui Chardin, se impregnează în schimb de un vag sentiment existențial, chiar modern, dar exercitat asupra unei lumi vechi. Poate că aceste neliniști au îndemnat pana lui Carrà să scrie articolul care poartă titlul *Giorgio Morandi*, apărut în revista „Ambrosiano", din 25 iunie 1925.

Trei ani după omagiul lui De Chirico, iată-l pe cel al lui Carrà; desigur, nu e fundamental din punct de vedere critic, dar prezintă interes pentru substanța lucrului în sine, și puțin chiar și pentru modalitatea de a scrie ingenuă, aproape stîngace și naivă. Este un articol care ne dă, în orice caz, unele informații de primă mînă despre participările lui Morandi la expoziții (aici aflăm, deși am
223 amintit-o, data — 1920 — și localitatea — Berlin,

Hamburg și alte orașe germane — fantomaticei, acum, și totuși fundamentalei expoziții în Germania a „Valorilor Plastice"). În afară de asta, se confirmă aici caracterul retras, „lipsa dorinței de a se evidenția" a pictorului bolognez. După discutabila adeziune din anii 1911—14 a lui Morandi la futurism, și semnalarea legăturilor cu „Valori Plastici" ale lui Broglio, Carrà își aduce contribuția majoră la definirea personalității morandiene afirmînd: „... este unul dintre puținii tineri care au știut să reziste la calamitatea pseudo-tradiționalistă dezlănțuită în Italia după război". Este adevărul pe care și noi am încercat să-l deslușim în îndepărtarea precoce a lui Morandi de crescînda retorică, pe fond naționalist, a „Valorilor Plastice".

Lucrul acesta este inerent, repetăm, și pentru tăcutul dar precocele anti-fascism al lui Morandi; care nu a fost și nu este o atitudine născută dintr-o voită opoziție dialectică, și nici dintr-o meditată opțiune politică sau filosofică (lucruri de care Morandi s-a declarat întotdeauna incapabil, în așa măsură, încît, chiar, a facilitat echivocul), ci dintr-un mod de viață diametral opus. În orice caz, ca întotdeauna pentru Morandi vorbesc operele sale, liniștite sau dramatice, din anii '24—25, istorie autentică a unor sentimente personale, dar foarte adevărate, desfășurate între extazul natural și p ihnirea dureroasă.

Carrà i.tuise cîte ceva din toate acestea, întrezărind, totuși, în două rînduri, o „langoare" morandiană, pe care nu izbutea s-o vadă prea clar, o însoțea numaidecît cu ideea unei „fericite solitudini", și nu ezita să-i sublinieze „forța înnăscută și fecundă", „sensibilitatea sa fecundă în emoții" și „temperamentul deosebit de delicat și de unitar". Și, în sfîrșit — de notat —, „energia de caracter".

Printre operele cele mai bune ale lui Morandi, Carrà indica „cea mai mare parte dintre peisajele sale din ultima și cea mai recentă perioadă"; și cine știe dacă nu cunoștea cele două vedute cu Chiesanuova despre care am și vorbit. Dar tempe-

ramentului său cu înclinații spre dramatism poate că îi plăceau mai mult și alte picturi; printre care poate că exista deja un *Ponte sul Savena (Pod peste Savena)* din colecția Vitali, unde posibila amintire corotiană este umbrită cu totul de amărăciune, răcită de o execuție apăsătoare, acumulată, sfîșiată, încît să realizeze un timbru care să sugereze, fără să o imite, apăsătoarea semitonalitate a unei anume picturi emiliene din acei ani. Ar fi suficient, totuși, lunga, prelungita și modulata linie de lumină pe care a urmărit-o penelul pictorului ca să indice parapetul podului, pentru a stabili distanța dintre Morandi și ceilalți.

Nivelul nu coboară nici chiar în cele două lucrări pictate la Ardenza, într-un scurt interludiu livornez. Din păcate le cunosc doar din reproduceri, dar după fotografii par asemănătoare cu *Podul peste Savena.* Una, un *Peisaj*, este atît de aglomerată, atît de înghesuită de fînării, de acoperișuri, de copaci, de verdeață, încît amintește lucrările cele mai dramatice din epoca tîrzie, chiar livorneză, a lui Lega. Dar un eventual raport al lui Morandi cu ceea ce este mai bun din perioada pe care noi o numim *Ottocento* este doar de moment, de vreme ce, numaidecît după aceea, în tabloul *Marina (Marină)*, din colecția Gallo de la Torino, valorile plastice destul de relevate se scufundă din nou în magma tonală cu un neobișnuit, foarte original rezultat. În vreme ce tonul pasionat al peisajului precedent, care nu suportă o descriere prea amănunțită, ajungea în cele din urmă să aibă puncte comune cu poetica ultimei perioade a pictorilor „macchiaioli", aici, în ciuda suportului de lemn care ar părea să-i amintească privitorului, chiar și din punct de vedere tehnic, pe ottocentiști toscani, se reunesc în mod ciudat cu totul alte concepții: una extaziată într-o tonalitate condesată și potolită, cealaltă neliniștită de o turmentată plasticitate. Straturi de pămînt gros (aproape identice, se pare, cu prim planurile din *Pod peste Savena*), apariții clare de case, cer amenințător ca un fragment de pictură „de materie" de astăzi, spume de valuri, lungi și încrețite furios,

totul se agită combinat într-o foarte modernă şi fantomatică viziune de dramă interioară: ne aflăm cu mult înainte, şi cu mult mai în profunzime, de cele mai patetice tablouri ale lui Mafai.

Aceeaşi colecţie torineză posedă de altfel o *Natură moartă* în care acest ton dens şi vizionar este cu totul analog, fiind redat chiar şi mai evident dramatic prin alegerea unei lumini stinse şi mai razante, sub care orice lucru pare să se tulbure, planul incert de pază (o masă, o tavă?) să tremure ca o mare uşor agitată, şi cele patru pere răsturnate să se contureze, dense şi grandioase, mişcate ca nişte snopi zgîlţîiţi, pe seară, de furtună. Este un soi de întoarcere la Masaccio, de proporţii reduse, dar simţită cu autenticitate, şi de aşa natură încît să amintească de gusturile temperamentului lui Carrà, sau, poate, ale lui Rosai, în lucrările lui cele mai întunecate.

Cine ştie dacă era pictată deja *Natura moartă* pe care Brandi o reproduce în ilustraţia a XXVI-a din prima ediţie a cărţii sale. Începînd cu alegerea obiectelor şi cu compoziţia lor (un fragment de vas spart şi răsturnat, scoica a cărei gură largă şi adîncă se întoarce spre noi, profilul bătrînului orologiu, retezat curajos contra lumină) şi ajungînd la redarea aproape umedă a clarobscururilor — sub o suflare luminoasă, care le acoperă caldă, incertă, dezolată, — fantezia lui Morandi pare să şovăie printre acele resturi, printre acele fragmente de viaţă: dramatice „oase de sepie", umanitate erodată dar rezistentă, care a supravieţuit unor dezastre obscure.

Cam astfel, socotind după reproducerea din catalog, se prezintă Morandi în februarie, anul următor, 1926, la prima expoziţie a *Novecento*-ului italian. Ţinută la Milano, manifestarea îşi pierduse, măcar cu acel prilej, mult din programatismul mai clar declarat la Bienala din '24; adevărul este că introducerea catalogului, nesemnată, se încheie, într-adevăr, după nişte declaraţii destul de generale, denumind expoziţia „prima expunere completă şi autonomă a noii arte din Italia". Morandi expune trei picturi: un *Peisaj* (cel din co-

lecția Jesi), un *Autoportret* (în care pictorul este la lucru cu șapca în cap), și, în sfîrșit, o *Natură moartă* reprodusă, și aproape sigur din 1925, într-o manieră care pare mai degrabă violentă, clarobscurată, destul de asemănătoare cu *Marina* livorneză și cu *Natura moartă* cu pere. Este, în sfîrșit, iarăși un moment în care apare mai puțin îndepărtat de Carrà; care, de altfel, dacă putea să-i sugereze cîte ceva lui Morandi din acel an, nu mi se pare că nu împrumuta, în unele lucrări (ca de ex. în *Natură moartă cu chiup și carte* / *Natura morta con orcio e libro* / din '27, reprodusă de ilustrația 47 din volumul lui Pacchioni), cîte ceva din modalitățile silențioase și aprofundate ale tînărului bolognez.

Pentru a avea, în sfîrșit, o idee despre ceea ce era eclectismul modern al acelei expoziții, să ne gîndim că în acea sală V a palatului Expoziției anuale, unde era expus Morandi, se vedeau și opere de De Chirico, Casorati, Dani, Anselmo Bucci, Carpi, Dudreville și de sculptorii De Fiori și Biagini. În sfîrșit, alături de el apărea, după o îndelungată despărțire de drumuri și în formă — cum se știe — absolut figurativă, vechiul prieten Licini. Acesta expunea două marine și, reprodusă, o *Natură moartă* care, văzută în catalog, amintea de Derain. De altfel Morandi este unul din foarte puținii pictori care scapă de clima dominantă în expoziție, și care, dacă nu mă înșală catalogul, este una de cvasi-generală îmbălsămare. Este clima, cum se obișnuia să se spună pe atunci, „mediteraneană și clasică, adică italiană", care plictisește, și poate plictisea și pe atunci pe unii, prin greoiul, voitul și veleitarul său umanism plasticizat și colorat cu răceală.

Așa cum s-a arătat, Venturi a început încă de pe atunci să-și ia acele măsuri de prevedere pe care Morandi și le luase încă din '21, mai ales împotriva prejudecăților care se ridicau în favoarea picturii de portret și-n defavoarea celei de peisaj, sau de natură moartă. După ce notase că „Figura umană a devenit centrul programatic al oricărei activități artistice, compoziția a fost înțeleasă

ca o arhitectură de volume", el adaugă: „Una dintre intenţiile cele mai explicite ale gustului prevalent în ultimii ani, a fost aceea de a marca o diferenţă de demnitate între pictura de portret şi pictura de peisaj. S-a spus şi s-a repetat că orice artist cu adevărat mare socoteşte peisajul mai degrabă un fundal decît un subiect în sine, că pictura de peisaj a fost un refugiu pentru cei care nu ştiau să deseneze o figură umană, că tradiţia italiană a fost tradiţie de figură umană şi că peisajul a fost pentru noi un gen de import". Dar, deşi un Venturi putea să se opună acestei concepţii, şi să declare că şi Expoziţia *Novecento*-ului oferea unele dintre „rezultatele concrete mai persuasive", chiar şi în mici, modeste peisaje, „perfect echilibrate între efect şi intenţie", nu încape îndoiala că răspîndirea unei idei de artă umanistă atît de exterioară nu putea să nu-l indispună profund pe Morandi al nostru, care ştia prea bine, şi simţea profund că demnitatea umană şi drama umană pot fi exprimate cu o absolută şi adecvată sinceritate chiar şi în peisaje şi naturi moarte.

Şi probabil, dacă nu chiar sigur, că acea plicticoasă multiplicare de oameni, de supraoameni, de statui şi de eroi, este cea care l-a făcut să se îndepărteze treptat-treptat de practica figurii umane care, după '24—25 devine, în opera sa, tot mai rară, pînă cînd a dispărut pentru totdeauna după 1930. În acest sens Morandi este, şi din punct de vedere programatic, tematic aş spune, „antinovecentist"; cu mare anticipaţie, adică (firește, potrivit propriilor sale caracteristici), faţă de toate mişcările tinerești antinovecentiste, care au apărut în Italia înainte şi după 1930. În '26 Morandi încearcă figura, poate, aproape marginal, în limitele acelei arte subsidiare care ar mai putea fi încă socotită gravură. Aşa iau naştere imaginile liniştite ale unei vieţi domestice serioase, *Portretul lui Torquato Raimondi*, tatăl scriitorului, şi o *Figură feminină dormind* (mama): dar toate acestea nu au nici o legătură cu umanismul eroic.

Este un an obositor, de altfel, acest 1926, din care nu-mi amintesc prea bine de altceva decît de gravura cu *Sobborghi di Bologna (Periferii din Bologna)*, în care semnul are ceva rigid, şi în general o liniştită, severă curăţenie, tipică pentru un Morandi puţin minor. Oare din acest
228 '26 vor fi fost şi acei *Trandafiri* care, din fotografie, mi se par foarte frumoşi, şi care par să ducă mai departe, prin drama lor umilă, ceva din spiritul lui Renoir? Îi văd reproduşi acum, cu data de '25, în catalogul unei licitaţii milaneze, şi s-ar putea, după paleta atît de încărcată, după agitaţia lor atît de disperată, să aparţină într-adevăr unei perioade foarte apropiate de epoca atît de tulburată a anului 1925. Morandi nu mai poate să precizeze, la o distanţă de timp atît de mare, despre ce an e vorba; şi de altfel şi alte opere din '26 sînt, comparativ, foarte greu de reperat; sau poate că nu există. Căci aceia au fost, să nu uităm, ani de grave dificultăţi materiale şi morale, suportate cu o îndelungată, răbdătoare bărbăţie; cînd el, însărcinat să facă pe inspectorul şcolar, înfruntă, chiar dacă o face ca un peregrin descurajat, kilometri pe jos, ca să viziteze şcolile din Toano, din Villa Minozzo şi din alte sate sărace de pe dealurile şi din munţii din Reggio Emilia. Au fost de asemenea, şi ani de dificultăţi interne, care priveau, probabil, şi practica şi semnificaţia artei: „părea că nu mai puteam vedea înaintea noastră", l-am auzit în mai multe rînduri pe Morandi.

În cadrul admirabilei progresii care este cariera sa de pictor, poate că într-adevăr este o stagnare în acest moment. Văd, publicat în „Selvaggio" din 15 iunie 1929, un singur desen din '26, semnat şi datat. Sînt două mari case ţărăneşti, văzute de sus. Într-un fel de vedută rustică, incert aplicată. Este un desen fin, bine trasat, nuanţat ici şi colo cu eleganţă, în discreta fumegare de cîmpuri, fînării şi distanţe imprecise. Şi dacă ne-am închipui că ar fi, prin absurd, singura lucrare rămasă din opera lui Morandi, n-am putea niciodată să prevedem, din această chibzuită
229 viziune campestră, capacitatea variată şi severă,

sensul modest, dar pînă la urmă eroic aproape, care se degajă, inevitabil, din munca lui Morandi considerat în întregul său. Nu, nu este un an de izbîndă pentru el acest 1926. Şi atunci, încercînd să scape în primul rînd de retorică, adică de ceea ce devenea lucrul cel mai neplăcut în *Novecento*-ul pictural (şi din punct de vedere modern în cel literar al lui Bontempelli), e natural ca un om care împărtăşeşte şi va împărtăşi toată viaţa modesta, demna credinţă a unei familii, să simtă atracţie pentru *Strapaese*: „Il Selvaggio" şi „L'Italiano", Longanesi şi Maccari vor fi pentru ani de zile punctul său de referinţă.

Maccari şi Longanesi au fost prieteni. Erau amîndoi plini de temperament, de altfel; şi Morandi, în felul său, era plin de temperament. Erau de altă orientare politică, dar într-un fel atît de ciudat, atît de personal, atît de independent, încît lupta pentru anumite idei pare purtată de ei în cadrul unui joc liber, poate chiar şi puţin periculos: desigur, în ceea ce priveşte comportarea anticonformistă. Duceau o luptă (de exemplu împotriva invaziei unui gust americanizant, banal modernist) care putea avea aspectele sale retrograde, dar îşi avea şi justificările ei. Italia de azi, atît de rău subjugată de puterea abuzivă a Televiziunii, a *juke-boxe*-urilor, a unei isterice motorizări, a bunului trai înjositor de nesăbuit, nu-i învinuieşte, retrospectiv, pe oamenii din mişcarea *Strapaese*. Probabil că nu aveau dreptate; dar, după cîte s-au întîmplat, după ce partida fusese pierdută (încît, chiar dacă mult din antica şi splendida Italie supravieţuieşte, marea creşcîndă a unei banale, degradante concepţii economice, făcută şi mai nivelatoare de interesele materialiste, deoarece pare să fi invadat spontan creierele, poate să răstoarne totul), va trebui, totuşi, să se admită că de fapt nu greşeau. Era, evident, o problemă dificilă aceea de a găsi un echilibru, atunci cînd reformînd înţelept şi modern viaţa italiană, trebuia să nu se denatureze. Dar, repetăm,

Maccari apăra Toscana lui antică, provincială și sectară, Longanesi, „*repubblica d'Emilia*", tot atît de antică, turbulentă, dar și foarte civilizată, și chiar în '26, Curzio Suckert, adică Malaparte, lansa discutabila, dar nu chiar nejustificata sa teorie cu *Italia Barbara*. Apărau, așadar, ceea ce poate, în sinea lor, știau că este condamnat de procesul istoric inevitabil. Și tocmai conștiința aceasta de a apăra ceea ce nu putea fi apărat a fost cea care, într-un fel, i-a făcut poeți; și ceea ce a atras simpatia lui Morandi. De altfel Maltese a spus: „... toți cei aproape douăzeci de ani de istorie a curentului *Strapaese* sînt încărcați de naivitatea fundamentală cu care se credea posibilă o funcție moralizatoare *în interiorul* sistemului, adică în interiorul regimului fascist, care pretindea că readucea presupusa puritate a originilor sale și vechile făgăduinți de reînnoire". Morandi nu participa politic, dar știa că, desigur, conduita, dacă nu chiar substanța vieții sale era legată de o lume pe care *Strapaese* o apăra. De aceea nu a refuzat, cum nu a refuzat nici un om solitar cum a fost Cardarelli, să stea alături de ei; în timp ce Carrà, mai de departe, Soffici, mai de aproape, oameni maturi acum, și celebri, serveau drept *numi tutelari* — zeități protectoare ai mișcării. Dacă îi puneți împreună pe Soffici și pe Carrà, pe Cardarelli și pe Morandi, s-ar putea spune în mare că ceea ce i-ar putea defini ca aripă moderată a avangardismului italian este de acord cu *Strapaese*; sau cel puțin că *Strapaese*, cu un aer lipsit de prejudecăți, în mod aparent popular, în realitate rafinat aristocratic, a preluat, cu mîna unor tineri de excepție, steagul acelor italieni care s-au maturizat acum prin multe încercări. Din nefericire, raza de cercetare și de acțiune a acestor tineri este acum mult mai întinsă decît în timpurile futurismului și concepțiile lor vor avea să se limiteze la un italianism care în curînd va mirosi a autarhie.

Nu este drept, totuși, să se considere că *Strapaese* a fost un soi de provincialism doar italian.
 Oare rigizii, fălosii și imperturbabilii noștri umi-

versaliști n-au auzit vorbindu-se despre mișcarea „Scenei Americane"? Cineva a scris acolo, în aprilie 1928, chiar cînd înfloreau „Il Selvaggio și „L'Italiano", că „tocmai acel spirit naționalist, care în multe domenii sărăcește... pare, în schimb să alimenteze în artă o forță necesară și frumoasă" (Claggett Wilson, în „Symposium"); și ar putea fi citate numeroase pasaje și idei ale unor cunoscuți critici americani ostili la indigestiile artei moderne adoptate, de mulți americani, și la extinderea involutivă a modernismului. Nu altfel decît mișcarea *Strapaese* italiană, care a înflorit în Emilia și în Toscana, și deci a fost tipic regională, „Scena Americană" a devenit după 1930 „un regionalism agresiv, axat pe Middle West, încît a ajuns să nege chiar și orașelor din statele orientale ale federației americane dreptul de a participa la americanismul său militant". Middle West contra New York, corespunde exact antimilanezismului de la *Strapaese* (în „Italiano" din 15 noiembrie 1926 se poate citi: „Fascismul va incendia Italia milaneză și luterană..."). De altfel, pentru a încerca o apreciere estetică și morală, totodată, mi se pare firesc ca pictura unui Grant Wood, în halucinantul și înfricoșătorul său americanism, să fie superioară celei a multor abstracționiști, chiar și cunoscuți (n-aș da pictura lui, de exemplu, pe cea greoaie și superficială a unui James Brooks). Ca să ne întoarcem în Europa, ce este Școala din Laethem Saint Martin decît o mișcare puternic strapaesană? Permeke este oare inferior lui Franz Kupka sau lui Giacomo Balla? Pentru cine are cîtuși de puțin sentimentul artei este evident contrariul; iar mie, personal, mi se pare și mai modern, chiar dacă modalitatea sa lutoasă de a lucra, legăturile sale evidente cu secolul al XIX-lea belgian, tonalismul său grav ar trebui să-l excludă — dacă e să dăm dreptate înțelepților legislatori ai „culorii timbrale" — din arta de azi.

Ceea ce ar trebui să fie acum evident (și în schimb pare să nu fie) este că, dacă cercetarea de artă este ceva mai mult decît elaborarea unor

formule estetice și formaliste, ea nu poate să nu fie, în cele din urmă, decît o apreciere asupra forței vitale, asupra greutății și semnificației existenței operei de artă; firește, fiind implicată în evaluarea totală a operei inevitabila sa calitate specifică. Cîte iluzii, esențial strapaesane, nu s-au făcut, în schimb, chiar și în Franța atît de civilizată și de cosmopolită cînd, obosiți, sau temîndu-se de o prăbușire a modernismului, parizienii încearcă o evadare, sau un colac de salvare în „*costauds*" (viguroși), în pictorii preocupați să-și picteze propriul „*terroir*" (pămînt fertil, loc de semănat), de la Dunoyer de Segonzac la Gromaire și la Pignon. Cu mai puțin nenoroc decît la noi, și pentru că Parisul captează totul; iar exemplul cel mai tipic pentru acest nenoroc al provincialilor rămîne Courbet.

În sfîrșit, în loc să ne rușinăm atîta de *Strapaese*, cred că am face mai bine să încercăm să-l înțelegem și să-i cercetăm cauzele; și chiar dacă mișcarea n-a fost în întregime ceva important nu au fost cauze de scurtă durată, ci au intrat, în sfîrșit, în cadrul mai vast al unei reacții, verificată pretutindeni, la efectele industrializării. Era o reacție economică și culturală discutabilă, dar cîtuși de puțin nejustificată. Ce făcea oare Chaplin, de exemplu, în *Modern Times*, decît să se revolte, cu disperare, deși ca un vagabond, copleșit de privatism, intimism, anarhism, împotriva acelorași lucruri? Oare în Italia modernismul și industrializarea au produs, în decursul vremii, efectele grandioase, și chiar din punct de vedere estetic pozitive (cine nu știe că New-Yorkul este un oraș foarte frumos?), care s-au verificat la națiunile apte să sprijine marea transformare? N-aș zice. Exceptînd unele părți din Milano și Torino, și într-o mai mică măsură din Roma, înfrîngerea inevitabilă a mișcării *Strapaese* și a tot ce simboliza ea, a însemnat un potop de urîțenie, adesea chiar de stupizenie. Lucruri asemănătoare putem spune și despre Bologna noastră, unde nivelul înnoirii arhitecturale mi se pare, în general, dintre cele
 mai scăzute din Italia, și unde nu mai este acum

nici o cafenea veche, nici un magazin vechi, nici o stradă veche (adesea purtătoare de atîta frumuseţe şi lăsate fără apărare pentru că erau anonime), care să nu fi fost transformate, contaminate, distruse, pentru a da locul celor mai banale forme ale modernismului retrograd şi meschin. Ceea ce se pierde este gustul vieţii deplino: şi nu este puţin.

La Bienala din '26 se asistă la o relativă reacţie, sub secretariatul lui Pica, la valul specific „novecentesc" din '24. Dar reacţia nu este lipsită de pericole, de altfel evidente: dacă prezenţa lui Arturo Tosi în Consiliul de Conducere al marelui organism duce la repunerea în discuţie, dicutabilă, dar nu nelegitimă şi deloc lipsită de coerenţă a lui Ronzoni, Segantini, Gola, recuperarea inutilă a unui Gaspare Landi, cea totuşi interesantă dar periculoasă a unui Boecklin, cele insidioase ale lui Da Maria şi Lino Selvatico, a expoziţiilor personale ale sculptorilor Baroni, Dazzi şi Glicenstein, şi cele ale pictorilor, unde lui Soffici i se alătură Carena, lasă să se înţeleagă cum chiar şi un om care nu este cîtuşi de puţin lipsit de merite, ca Pica, se supune unei imposibile concilieri între o acceptare — de altfel timidă şi echivocă — a noilor valori, şi o relansare a vechilor lucruri mai mult sau mai puţin (s-ar spune că, de fapt, mai puţin) utile şi meritorii. Meritul său cel mai mare rămîne ca de obicei, şi nu este puţin lucru, organizarea pavilionului francez unde, alături de un grup de opere de Derain şi Vlaminck, aristi destinaţi să-i influenţeze din plin pe mulţi pictori italieni capabili să se pună la zi din punct de vedere formal, se puteau vedea şi 4 Degas, 12 litografii şi o pictură de Matisse, 10 Utrillo, 15 Marquet, 6 acuarele de Signac, un Bonnard, un Vuillard, 2 Dufy. În afară de aceasta, în pavilionul olandez erau 5 Van Gogh, în cel belgian, sub egida morală a prezenţei lui Ensor, căruia i s-au expus 7 opere, este o mare expoziţie personală a lui Minne, şi sînt prezenţi în deplinătatea talentului pictorii de la Laethem Saint Martin, în frunte fiind Permeke, cu 17 opere. În pavilionul german se asis-

tă, în schimb, la un fenomen analog celui din pavilionul italian: recuperarea pictorilor Leibl, Corinth şi Liebermann, nu este contrabalansată de prezenţa noilor valori ale artei germane.

Se înţelege, aşadar, cum se agită în această atmosferă nesigură şi destul de echivocă, micul grup *Strapaese*: pentru afirmarea a ceva care să sune autentic, spontan, departe de compromisuri. Morandi nu se agită deloc, dar colaborează cu desene şi gravuri la „Italiano" şi la „Selvaggio". Anul 1927, după nesigurul şi puţin cam obscurul '26, cunoaşte o reluare intensă a muncii sale în pictură, dar mai ales în acvaforte. Picturi nu sînt prea multe; dar gravurile sînt unsprezece, toate de calitate. Vitali scria: „Anul 1927 arată adevăratul început al marii perioade de acvafortist a lui Morandi, mare nu numai pentru că în şapte ani el gravează în medie mai mult de zece plăci pe an (chiar unsprezece în 1929), încît acest grup constituie aproape trei sferturi din întregul corpus, ci mai ales pentru că, eliberat acum de orice preocupare de ordin strict tehnic, ba chiar şi în posesia unui limbaj mai bine articulat ca niciodată, el izbuteşte să traducă pe placă toate cuceririle dobîndite în domeniul picturalului." Iată, ca imediată dovadă, un exemplu. *Paesaggio con il grande pioppo (Peisaj cu plop mare)* şi *Peisajul* analog din colecţia particulară milaneză (reprodus de Brandi, la ilustraţia a XXVIII-a din prima, şi la a XXIX-a din a doua ediţie). Se cuvine chiar să afirmăm că gravura, cu puternicul, infailibilul ei joc de orbitoare luminozitate asupra înţeleptei sonorităţi a părţilor întunecate, învinge efectul totuşi atrăgător al materiei dense, al culorii plăcute şi a savorii rustice al picturii cu aceeaşi temă. Astfel, şi în *Natura morta col panneggio a sinistra (Natură moartă cu draperie la stînga)* forţa unui admirabil „punct cu punct" învinge dinăuntru modestia tradiţională a imaginii, evidenţiază cu o vibraţie intensă şi perfectă de lumină modernă esenţa domestică „ottocen-
235 tescă", a acestei lumini casnice (într-o pictură cu

aceeași temă domnește în schimb vitalitatea, într-un foarte frumos limb tonal).

Iată, am pronunțat cuvîntul interzis: *Ottocento*. În ciuda invitației făcută de un distins coleg, nu sînt de acord că nu trebuie pronunțat. Nu vreau să-i aplic lui Morandi, oricît ar părea fraza de nepotrivită cu puterile mele, vreun tratament părtinitor. Nu are nevoie și nu i se cuvine așa ceva. Vechiul său prieten, care s-a îngrijit de corpusul Operei morandiene, și, bun exeget al lumii gravurii sale, Vitali, își propune, și nu fără îndreptățire, să-l separe pe Morandi de clima de la „Selvaggio": „Dacă Morandi rămîne și atunci solitarul dintotdeauna, închis între zidurile din strada Fondazza, pare să resimtă uneori, în armonie cu clima grupului, un scrupul pur obiectiv, atît de străin totuși de expresiile sale obișnuite: să se vadă, în legătură cu aceasta, gravurile cu *Paesaggio con la casa a Grizzana (Peisaj cu casă la Grizzana)* și *Peisaj cu plop mare* sau cu *Natură moartă cu draperie la stînga*, tot din același an 1927. Moment, de altfel, depășit numaidecît..." S-ar putea, dar mie mi se pare că unele caracteristici similare se întrezăresc și în fascinantul *Paesaggio del Poggio (Peisaj cu Poggio)* și, tot din 1928, în acele *Case del Campiaro a Grizzana (Casele Campiaro la Grizzana)* care, de o finețe magistrală, și de o foarte înțeleaptă grandoare în trecerile clarobscurale, mi se par, totuși, unul din cazurile foarte rare în care un iz aproape de nedemonstrat din Ottocento se resimte — și printr-o nu cu totul supravegheată distribuire a maselor, cînd mici, cînd foarte vaste — într-un fel nu tocmai pozitiv. Izul acela nu s-a risipit cu totul în plin '29, nici măcar în gravura cu *Le tre case del Campiaro a Grizzana (Cele trei case Campiaro la Grizzana)* care, de altfel, pentru mine emană o profundă poezie, cu acel adăpost trist și absolut din vechiul sat, în rețeaua magică a unui stil care ne apare ca o amintire a unei moșteniri de neuitat.

Cred că nu poate fi, deci, chiar atît de întîmplătoare, de efemeră această întîlnire a lui Mo-

randi cu o lume care ar fi banal, din punct de vedere critic, s-a denumim a tradiției italiene, așa cum se vorbește de obicei. Nu mi se pare să fie vorba atît de un „scrupul pur obiectiv", ci de aprofundarea personală a unei situații de cultură pe care *Strapaesc* i-o propunea aproape simbolic. Pare evident că Morandi, exprimînd, redînd ca vii și mortificate, totodată, corpuri, lucruri, frunze, „vrea" dinadins să găsească o determinantă „maturizare", uneori o adevărată „bătrînețe" a imaginii. Obiectele, dincolo de aleasa lor convenție formală, se acoperă chiar de o pulbere fină, aproape catifelată, care le prezintă sensibilității ca ivindu-se „dintr-un timp îndepărtat", pe care Morandi pare că vrea să-l restituie. Dar și acest moment, și aceste intenții ale artei sale, care pot să-i îndepărteze pe moderniștii obișnuiți, nu trebuie desigur respinse sau limitate fără să reflectăm la ele, ci dimpotrivă... Poate trăsătura cea mai profundă și mai constantă a lui Morandi este depărtarea sa absolută de arheologiile care și-au pus amprenta lor pe o mare parte din prima jumătate a secolului. Și atît de mare este depărtarea încît, pe lîngă că nu comunică cu „gustul primitivilor", Morandi nu comunică nici măcar cu mai apropiatul și chiar mult îndrăgitul exemplu al lui Chardin. Arta sa este rodul multilateral al unei vieți, al unui comportament, al unui sentiment, rod dobîndit nu dintr-o recuperare de cultură, ci printr-o secretă continuitate de civilizație și de sentimente. Morandi este un antic italian foarte modern. În timpul acestor ani '27 și '28 el aproape riscă, așa cum s-a întîmplat și în alte cîteva rare momente din activitatea sa, să fie un „bătrîn" italian. Dar chiar și atunci...

Trebuie, deci, să cercetăm cu răbdare, și fără prejudecăți chestiunea. *Strapaese* a fost, după opinia mea, nu fără importanță pentru Morandi, că Maccari și Longanesi, acești tineri apăruți în viața artei și a inteligenței odată cu ideologiile tradiționaliste (care pentru ei a fost mai ales un mod de a reevoca, cu o energică nostalgie, antica, pito-
 reasca și demna lume a provinciei italiene), n-au

făcut, în fond, altceva, cu avînturile lor decît să-l solicite să circumstanțieze cu deplină conștiință o cercetare pe care el, în anii '11 și '14, și '21 și '23—24, o înfruntase cu înțelepciune și nevinovăție, în deplină solitudine. Așa cum Morandi din '16—17 nu ar fi avut nevoie de acea „metafizică", care în anumite sensuri a transmis, totuși, un mesaj de simpatie temperamentului său, tot așa Morandi din '21—24 nu ar fi avut nevoie de *Strapaese*. Cu toate acestea, relația a existat, și a fost o relație de simpatie.

Gustul pentru ilustrație al lui Maccari, și cel tipografic al lui Longanesi reevocau intenționat un Ottocento al lor, care mergea de la Bodoni, pînă la toți maeștrii obscuri și înțelepți care menținuseră vie, în artele aplicate din secolul trecut marea tradiție a Italiei. Longhi a intuit acest lucru și l-a scos în deplină evidență, scriind la vremea sa despre activitatea grafică a lui Maccari. Pericolul „pitorescului" rămînea cea mai mare capcană a genului și a cercetărilor lor: aceea de a cădea într-un folclor aristocratic, plin de simpatie, dar care desigur nu putea constitui o dovadă de adevărată modernitate. Cînd citim în revista „Italiano" din 7 octombrie 1926: „Cine iubește Italia și trăiește pentru ea, caută mai întîi să primească consimțămîntul celor morți, apoi, dacă e cazul, pe cel al celor vii", descoperim, și chiar prea evident, viciul implicit în situația în care se afla *Strapaese*. Cei doi tineri, desigur pe atunci mai puțin moderni decît el (dar drumul artistului celui mai ingenuu dintre ei, Maccari, s-a despărțit apoi de cel al lui Longanesi), l-au adus, totuși, la o reexplorare conștientă a acelei lumi vechi, s-ar putea spune prenatale, pe care Morandi nu a abandonat-o niciodată în esență, dar pe care a dus-o, totuși, la atît de admirabile clarificări și aprofundări încît să reușească în mod miraculos, în anumite momente ale artei sale, să n-o trădeze și să fie în același timp înaintat ca și cei mai înaintați artiști din Occident. *Strapaese* îl invită, așadar, la o mai conștientă „călătorie sentimentală în jurul propriei camere". De ce să nu spunem,

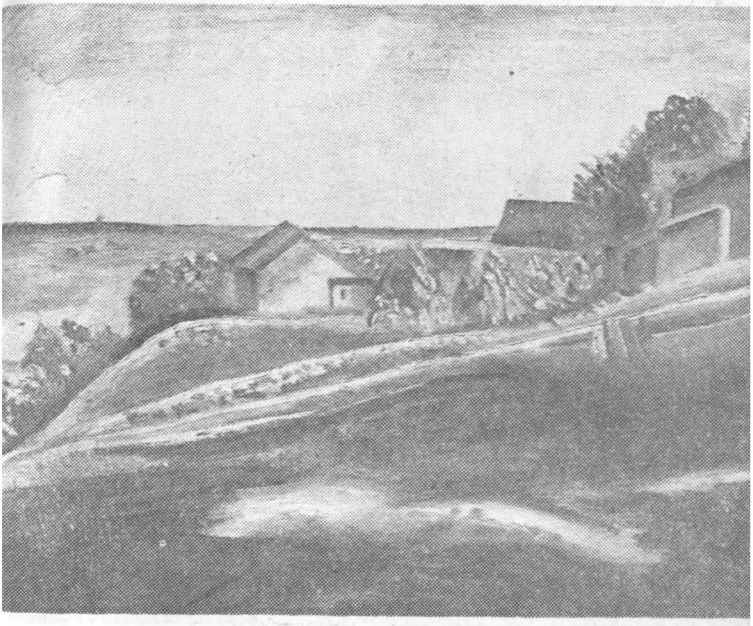
așadar, că unele gravuri morandiene au un patetic dar foarte ferm parfum Ottocento?

Prietenilor sperioși mă voi grăbi să le spun că Ottocento-ul lui Morandi, cînd este descifrabil, și deasemenea cînd pare mai tenace descriptiv, înlătură de la sine Ottocento-ul verist, indiscret, fără sorți de salvare, din aproape întreaga primă jumătate a secolului trecut; cu acela nu va avea niciodată nimic comun. Ottocento-ul lui Morandi seamănă, dacă vreți, cu *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica (Discursul unui italian despre poezia romantică)* al lui Leopardi, în acea aprofundată și atentă examinare a conceptului antic de „imitație a naturii" și în acel refuz al intemperanței și al excesivei aviditâți de sentiment ale romanticilor, care la poet corespundeau atît de trainicilor legături cu tradiția noastră mai ilustră și în același timp mai dragă: cu acel mod de viață care este încă imprimat pe fiecare piatră din Recanati. Cu un asemenea spirit reînnoit Morandi îl evocă din nou în acești ani: și poate că pentru acest moment devine stimulantă și concretă indicația lui Longhi pentru o interpretare proustiană a sentimentului său. Se poate spune, în acest sens, că anii *Strapaese* sînt, pentru el, cei ai căutării conștiente și ai găsirii unui „timp pierdut" al său. El nu îl caută în măștile negre și, acum, nici măcar în Giotto au în Masaccio, și, nici în Chardin; ci într-o direcție foarte personală de poezie și de viață, în recuperarea unei lumi din care arta noastră, de la Canaletto la Pietro Longhi, de la Piranesi la notațiile „cotidiene" ale lui Leopardi, împletise deja o urzeală admirabilă; al cărui fiu este și Corot, roman de adopțiune aproape tot atît cît și francez. Este o lume antiromantică, dar profund îmbibată de antic, concret și totuși patetic sentiment al naturii; aparent obiectiv, în realitate încărcat cu totul de sentimente depline și discrete. După Leopardi, după Manzoni chiar, prin aceea ce are mai cast și mai „peregrin", chiar și după înghețata, mortala și mai marea solemnitate a lui Canova, arta noas-
239 tră din Ottocento nu a știut să dea decît cîteva

scheme, sau modeste aluzii despre antica lume a provinciei italiene, care totuşi îşi continua viaţa, poate doar dintr-o seculară forţă de admirabilă inerţie, în sentimente, în comportament, în aspectele artizanale sau populare ale reprezentării.

Forţa lui Morandi a fost de a se fi legat dintotdeauna de toate acestea, şi de a le fi putut descoperi cu deplină emoţie şi convingere; şi de aceea, chiar şi în aceşti ani plini de capcane, poezia sa iese învingătoare chiar şi în momentele cele mai dificile. Chiar dacă într-un anumit soi de contratimp cu secolul nostru (dar tocmai de aceea mai valoros şi mai patetic ca o comemorare extremă), Morandi a răscumpărat, şi încredinţat istoriei, poate pentru ultima oară, un „timp pierdut", de antică viaţă italiană, de lucruri, de peisaje, de figuri ale sentimentului, care pe zi ce trece cad în uitare, exterminate, istovite, străpunse de modernitate; a surprins aceste lucruri, le-a relevat cu o neîndoielnică nostalgie tocmai din acel timp dintre *sette* şi *ottocento* — dintre secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea — din acele decenii dezbătute între neoclasicism şi romantism moderat în care, pentru ultima oară, mai era încă vie, în ramificaţiile sale extreme, o mare civilizaţie spontan italiană: a reevocat aceste lucruri, care nu au nimic de-a face cu lumea crepusculară a lui Gozzano, înainte de a cădea în gerul întunericului etern.

Nimeni nu a văzut, şi poate că nu va mai vedea, toate acestea cum le-a văzut el; frumuseţe splendidă şi mută (neatinsă de posibila retorică a unui „mare stil" italian, tocmai pentru că a intrat în utilitatea şi umilinţa folosinţii de toate zilele) a unor vaze, căni, lămpi, orologii vechi, ferestruici şi pereţi de case vechi, de la deal şi de la cîmpie; a singurătăţii care a fost îndelung locuită de om. În acest sens arta lui Morandi creşte cu încetul din viaţa vechii Bologne şi a bătrînilor ei Apenini, aşa cum cea a lui Leopardi aprofundează meditaţia asupra vieţii, străveche şi cotidiană, din provincia sa Le Marche.



1. *Peisaj*, 1911

2. *Peisaj*, 1913

3
. *Peisaj*, 1913

4. *Peisaj*, 1913

6. *Femeie care se scaldă*, 1915

5. *Peisaj*, 1914

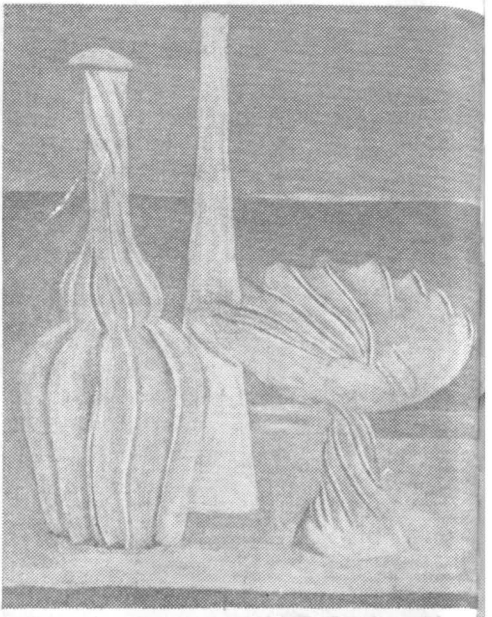
7. *Peisaj*, 1914

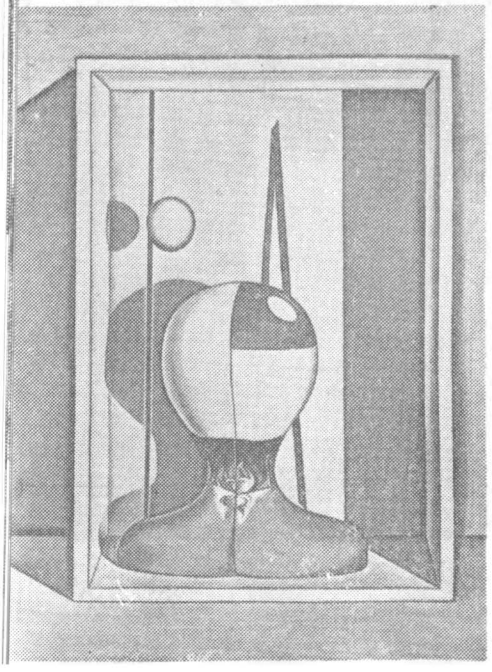
8. *Natură moartă*, 1914

9. *Femei care se scaldă*, 1915

10. *Natură moartă*, 1915

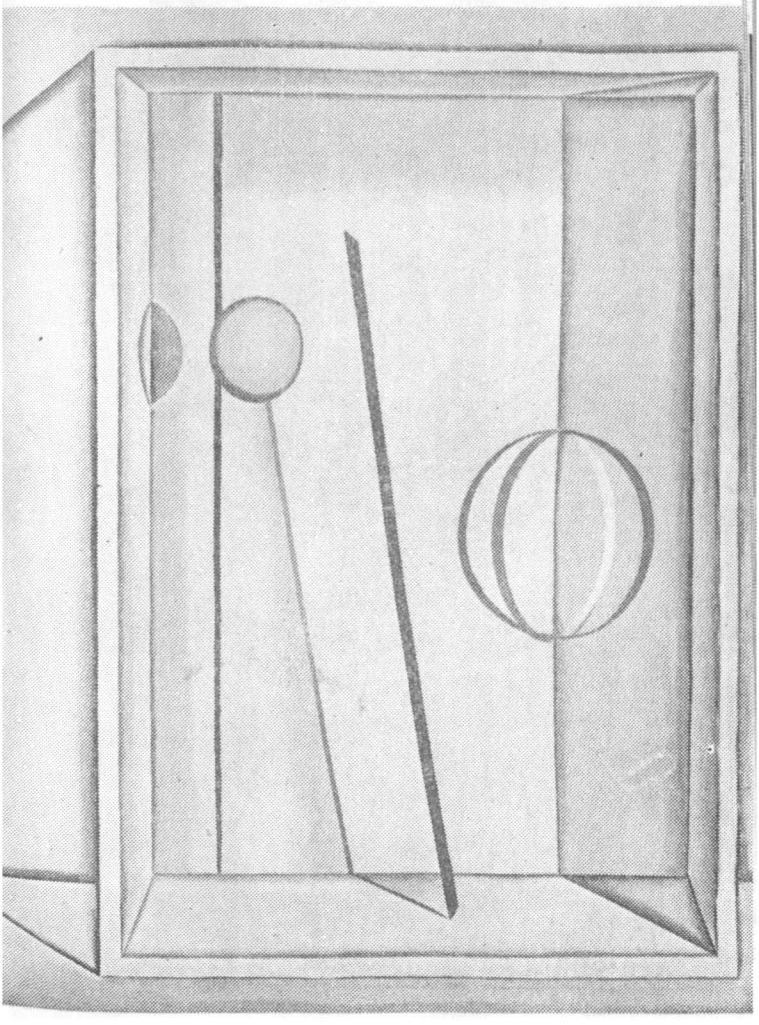
11. *Natură moartă*, 1916



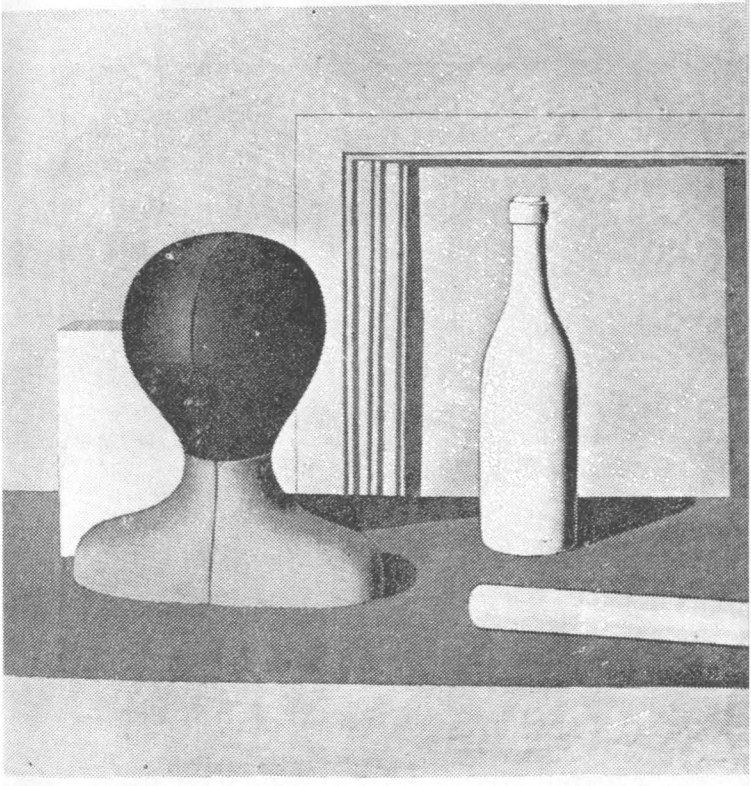


12. *Natură moartă*, 1918

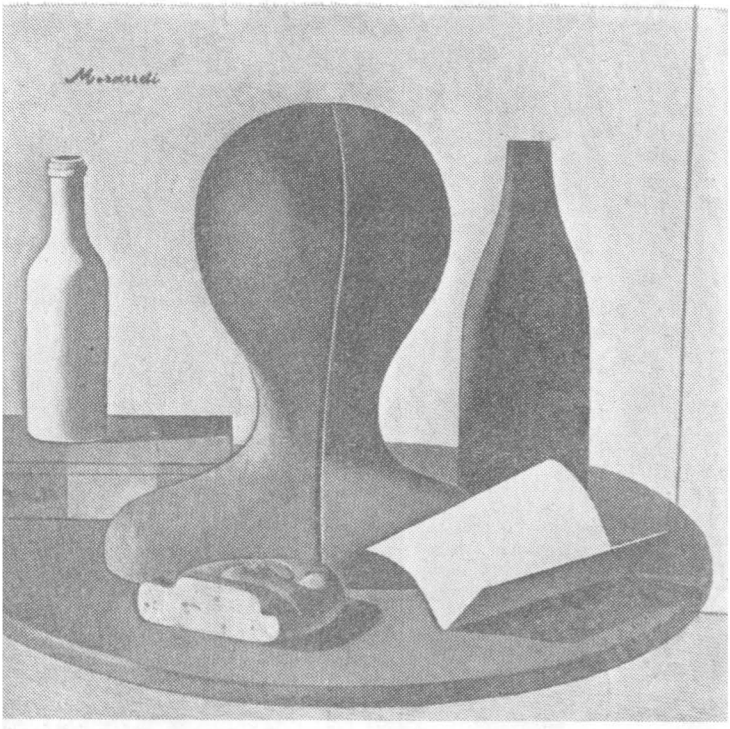
13. *Natură moartă*, 1918



14. *Nud*, 1918

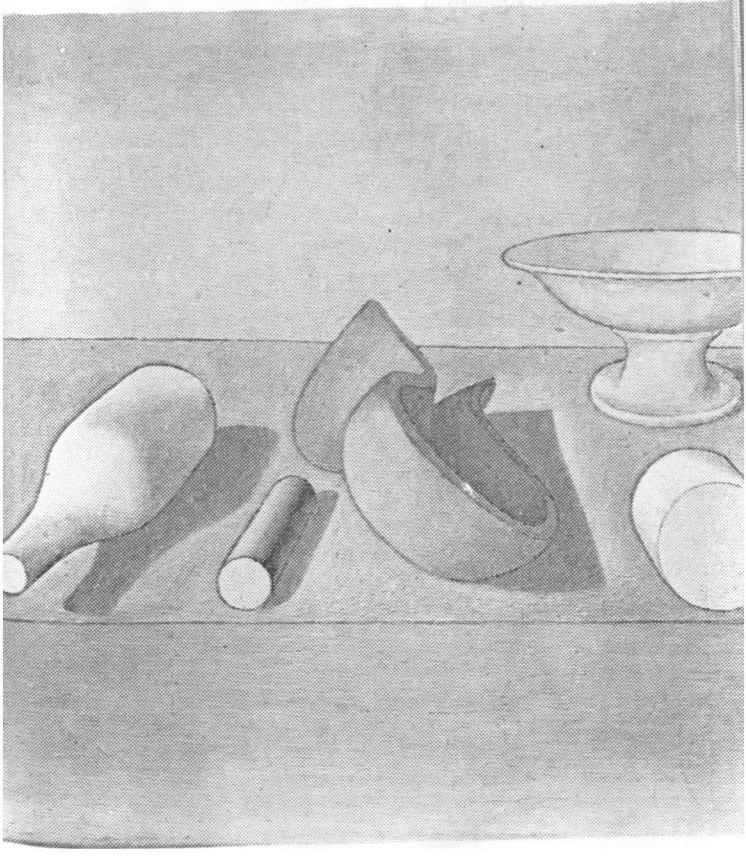


15. *Natură moartă*, 1918

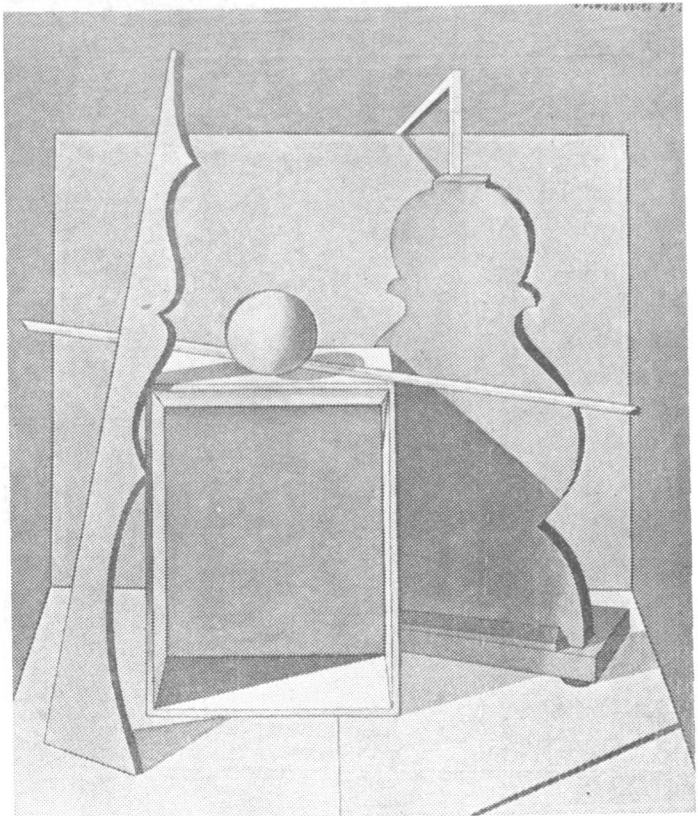


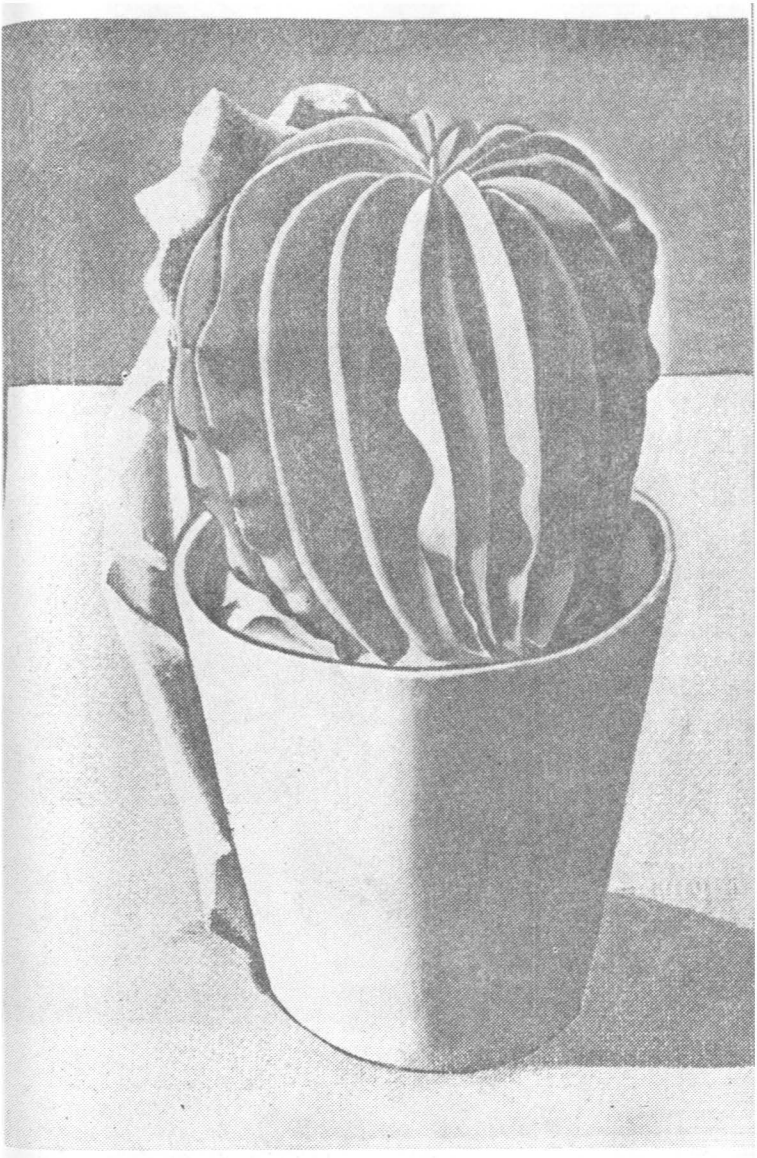
16. *Natură moartă*, 1918

17. *Natură moartă*, 1919

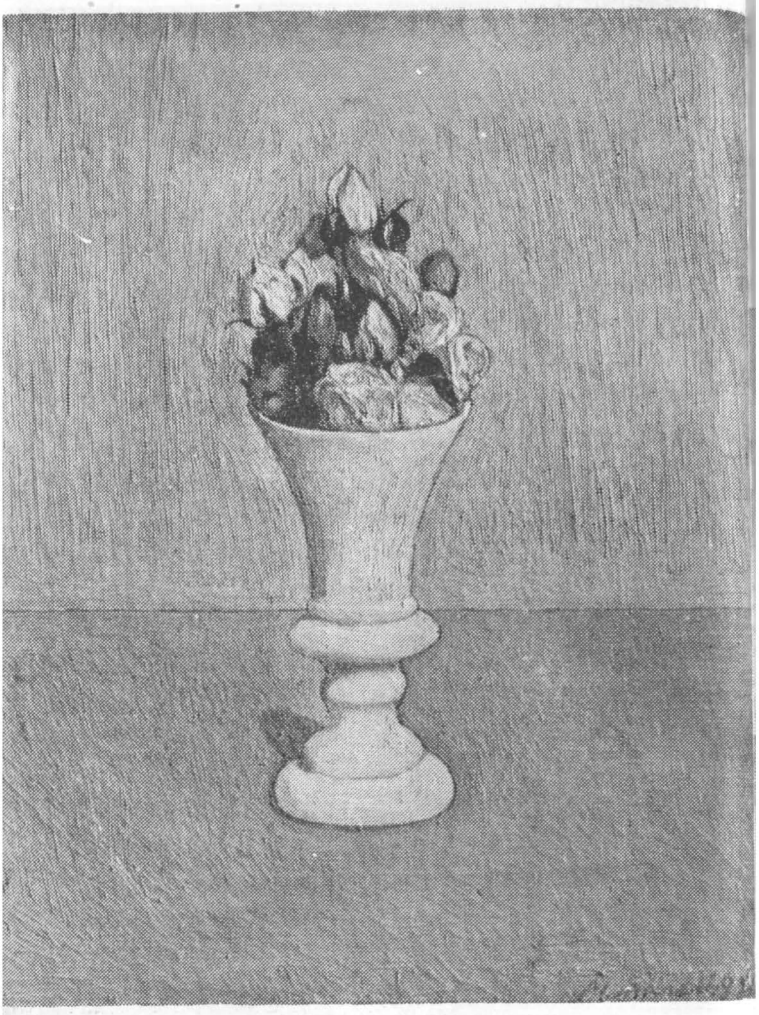


18. *Natură moartă*, 1919



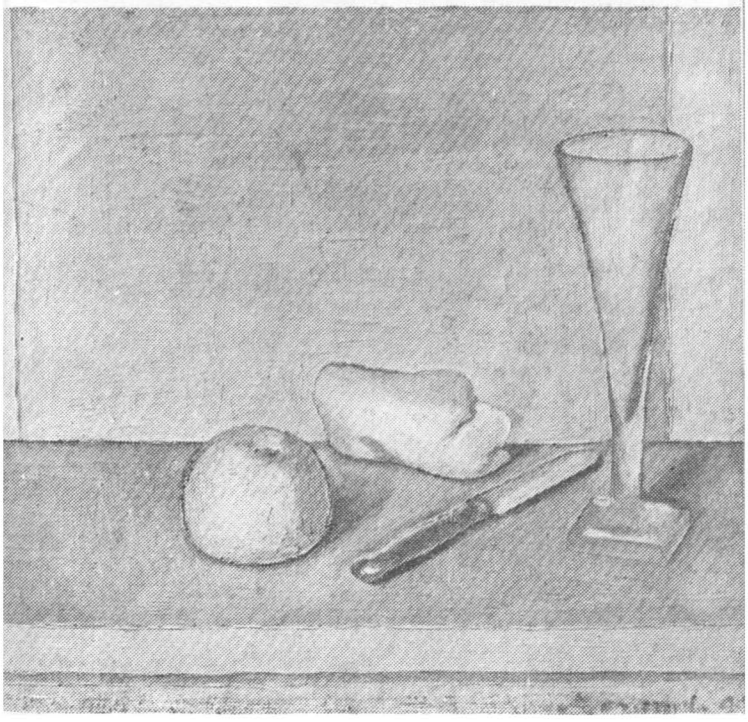


19. *Natură moartă*, 1919

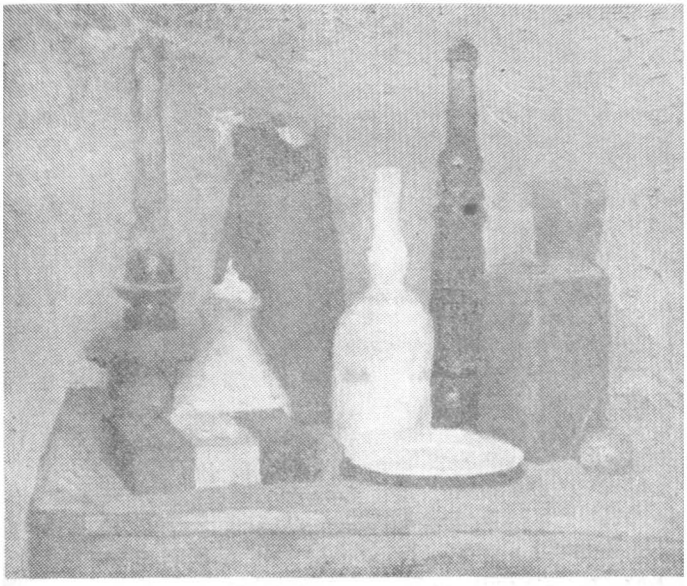


20. *Flori*, 1920

21. *Natură moartă*, 1920

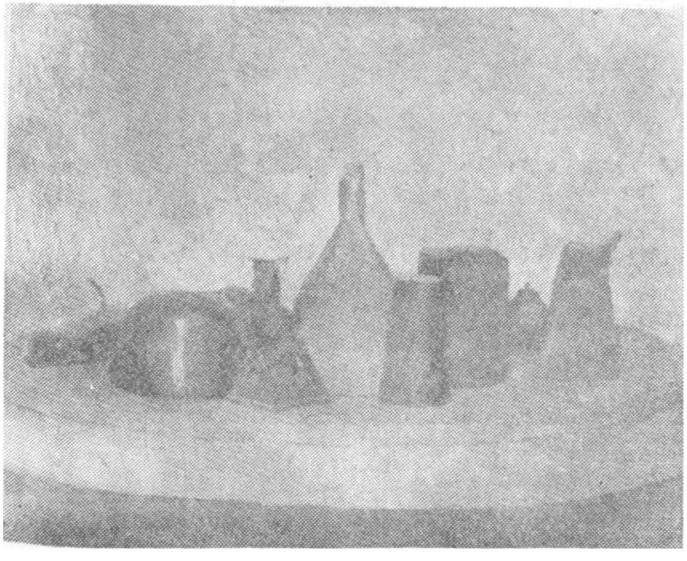


22. *Natură moartă*, 1920

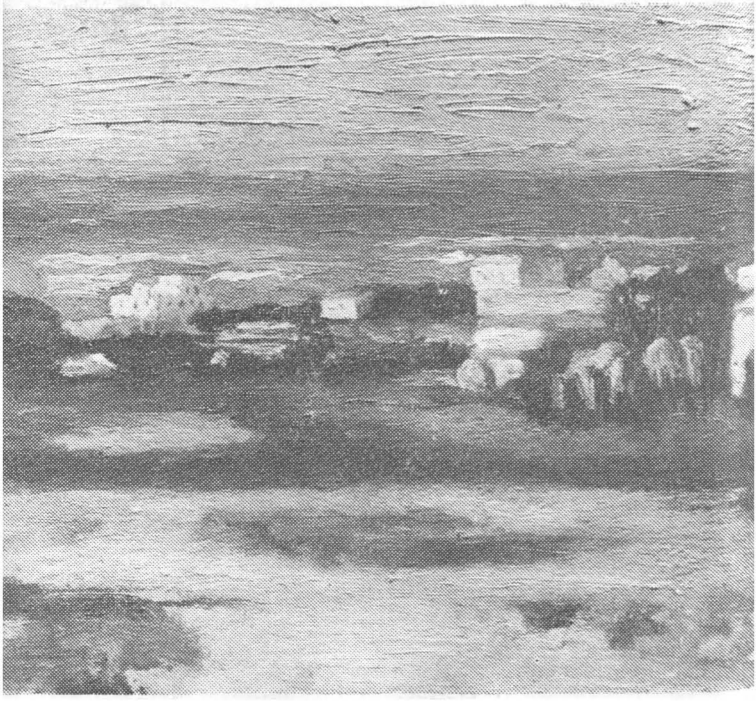


23. *Natură moartă*, 1921

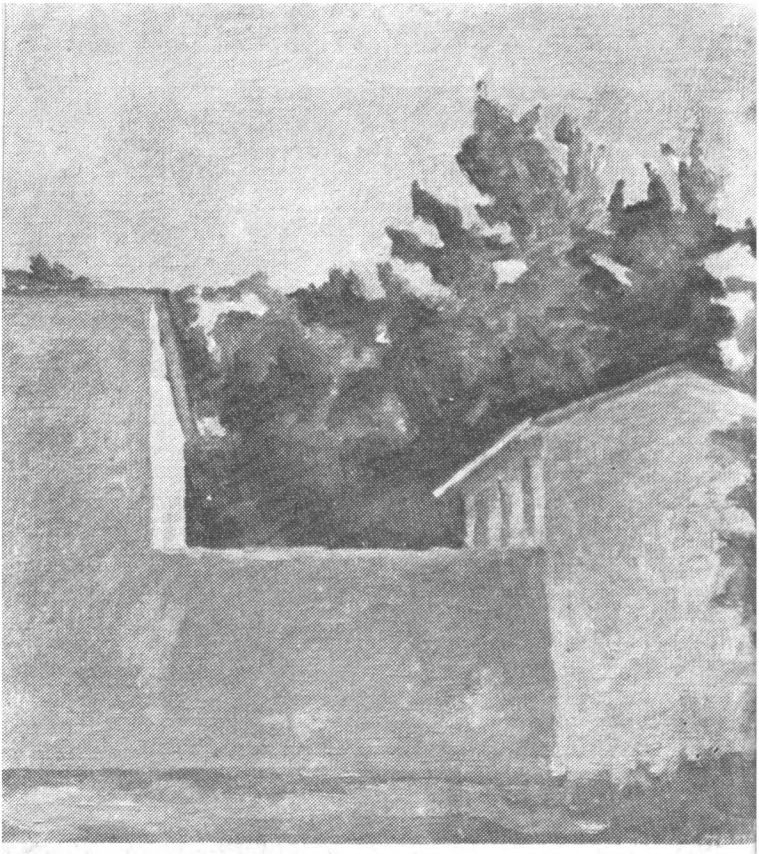
24. *Natură moartă*, 1923



25. *Peisaj*, 1924

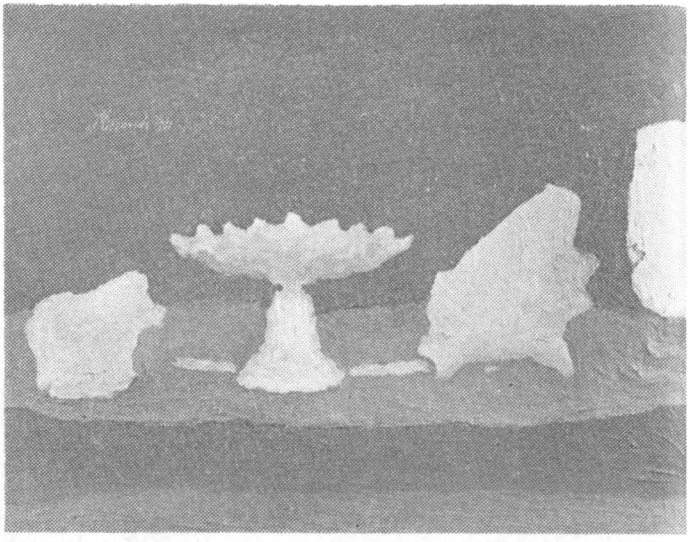


26. *Natură moartă*, 1924



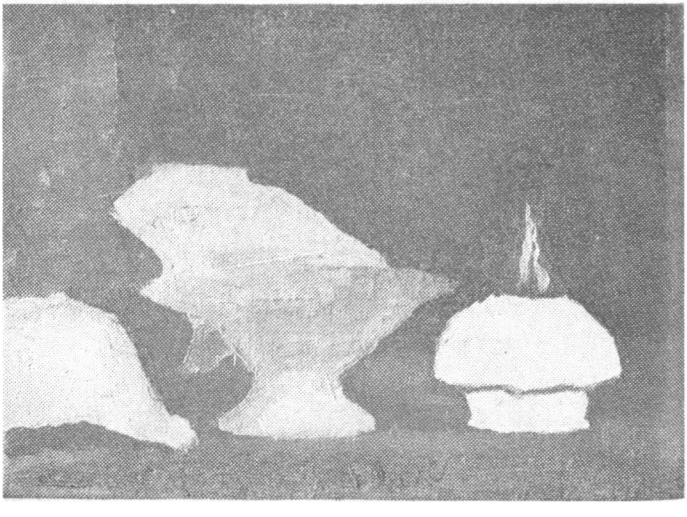
27. *Peisaj*, 1925

28. *Flori*, 1926

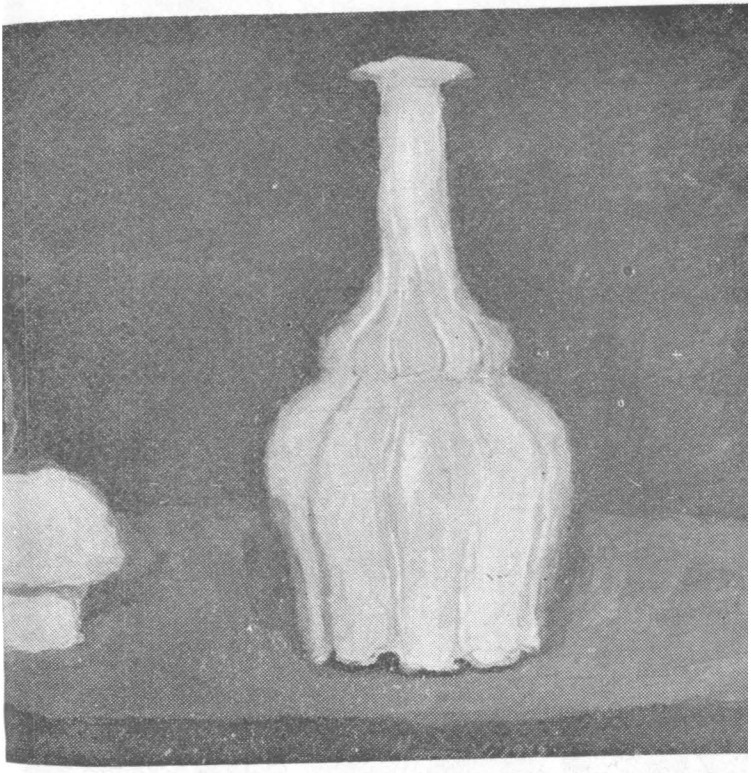


29. *Natură moartă*, 1931

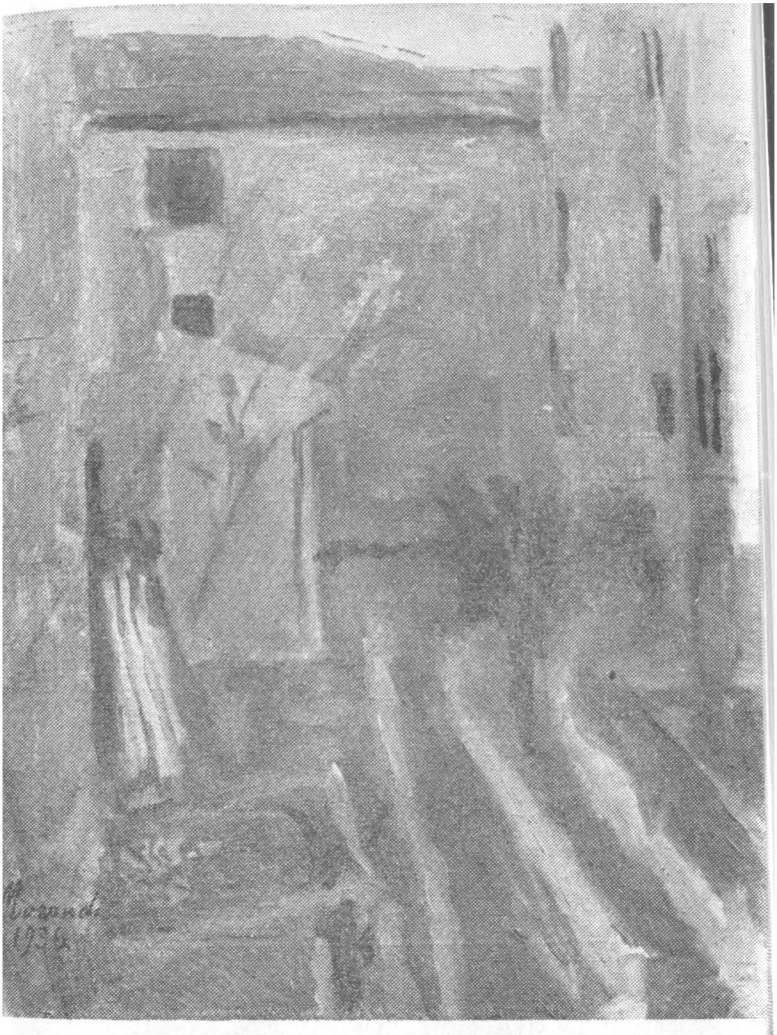
30. *Natură moartă*, 1931



31. *Natură moartă*, 1932



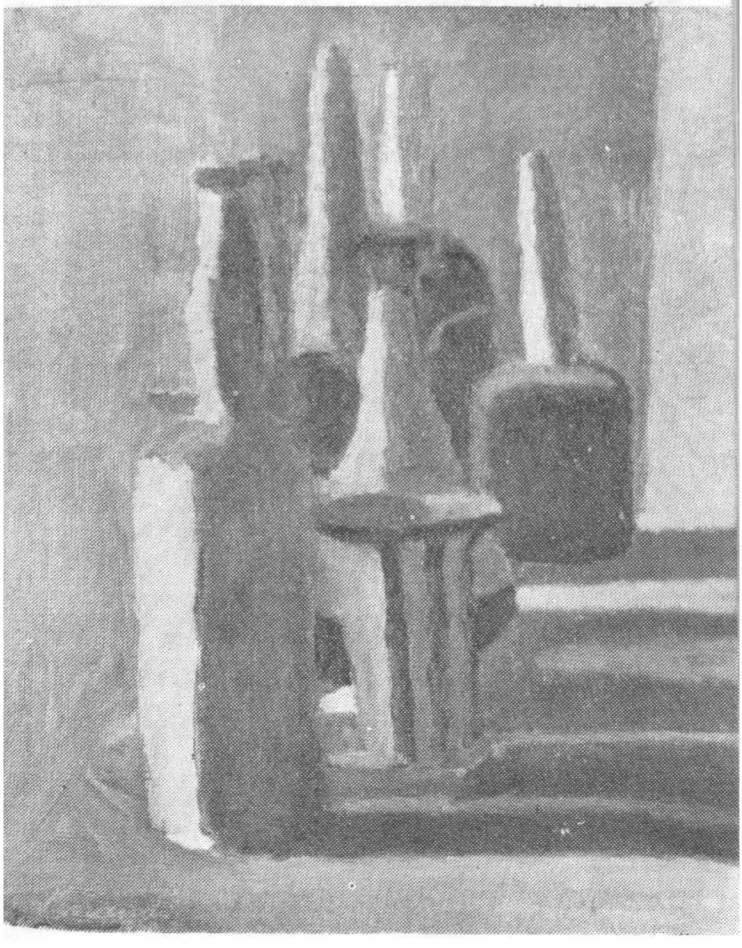
32. *Natură moartă*, 1935



33. *Peisaj*, 1936

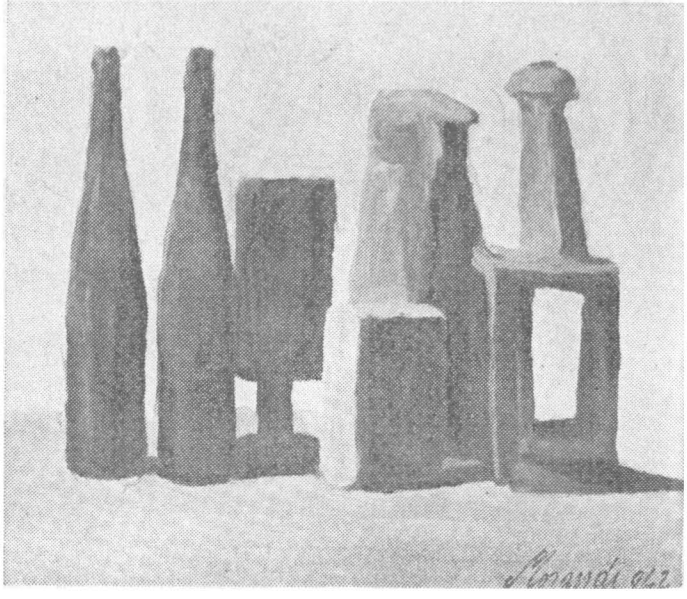
34. *Peisaj*, 1940

35. *Natură moartă*, 1940



36. *Natură moartă*, 1940

37. *Natură moartă*, 1942

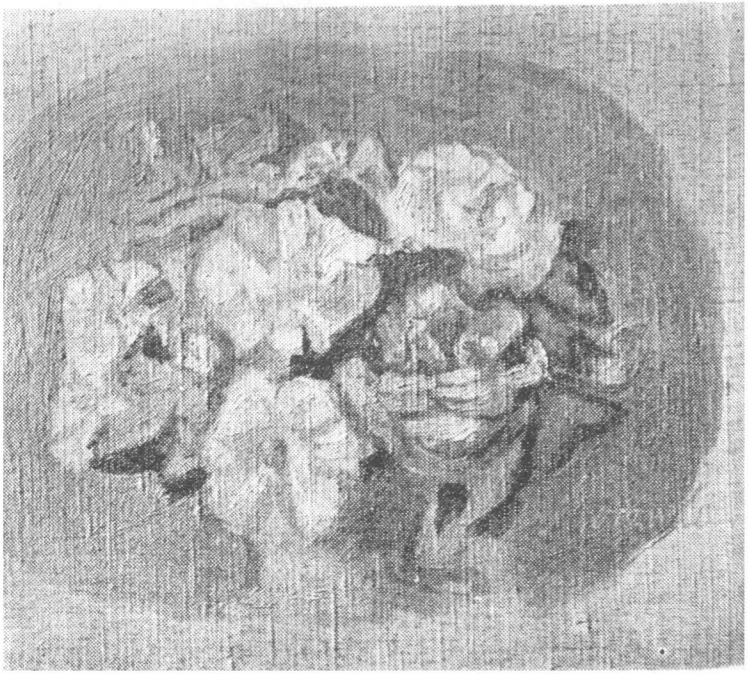


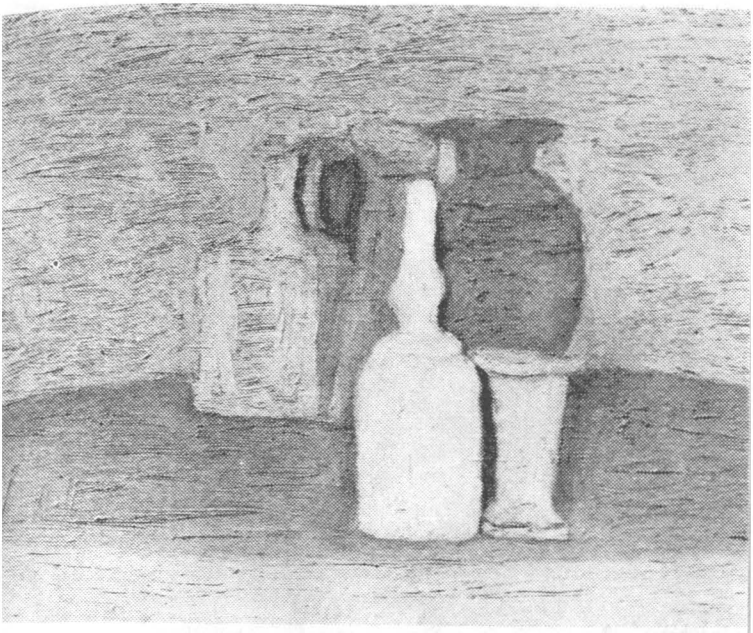
38. *Natură moartă*, 1942

39. *Peisaj*, 1943

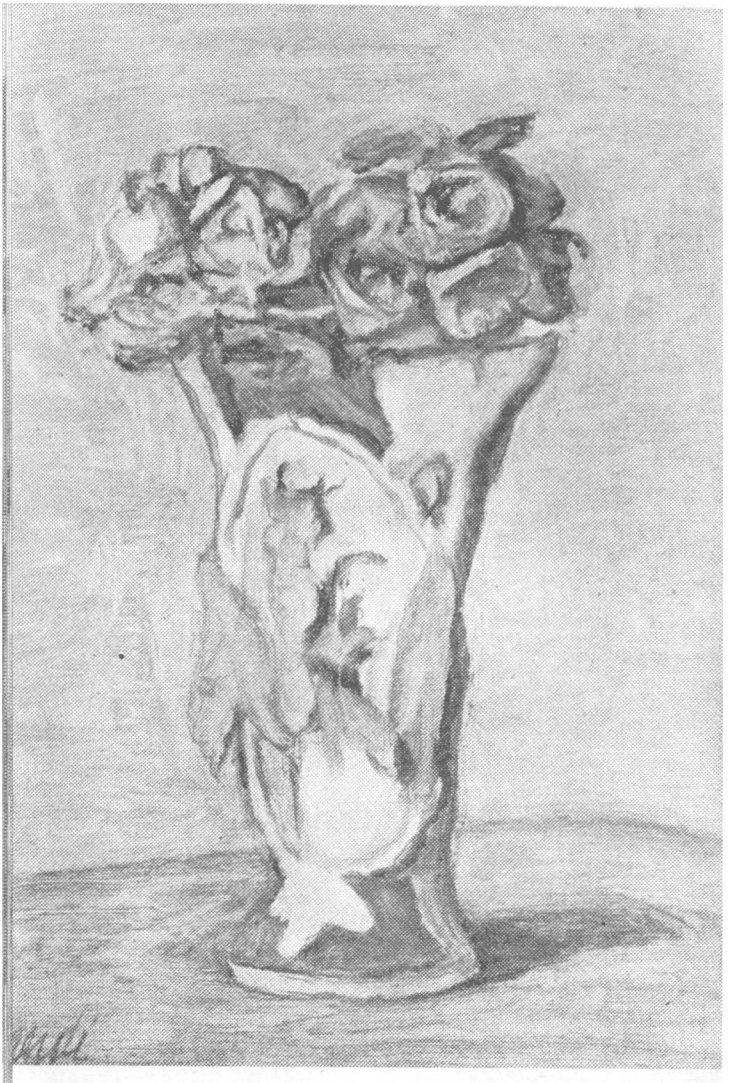
40. *Peisaj*, 1944

41. *Flori*, 1945



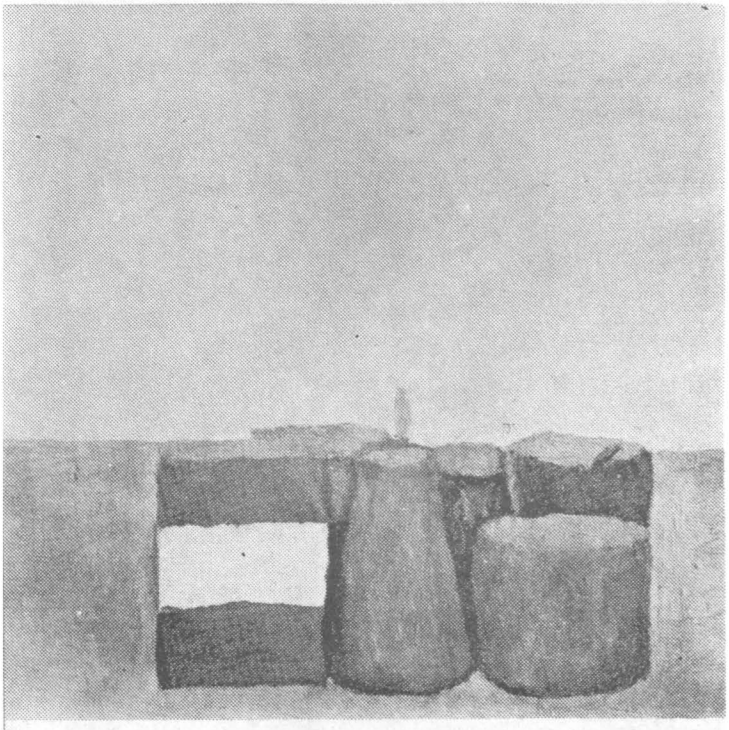


42. *Natură moartă*, 1947



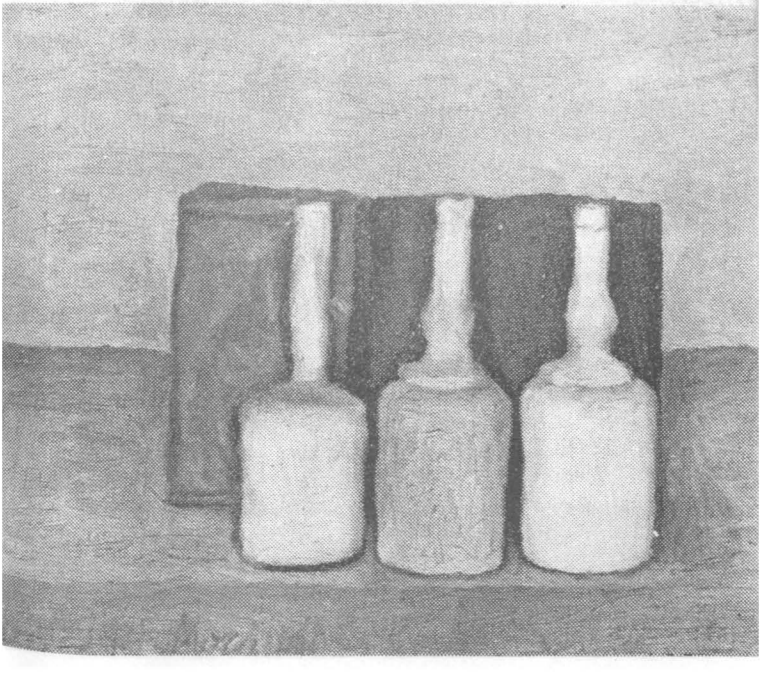
43. *Flori*, 1948

44. *Natură moartă*, 1948—49

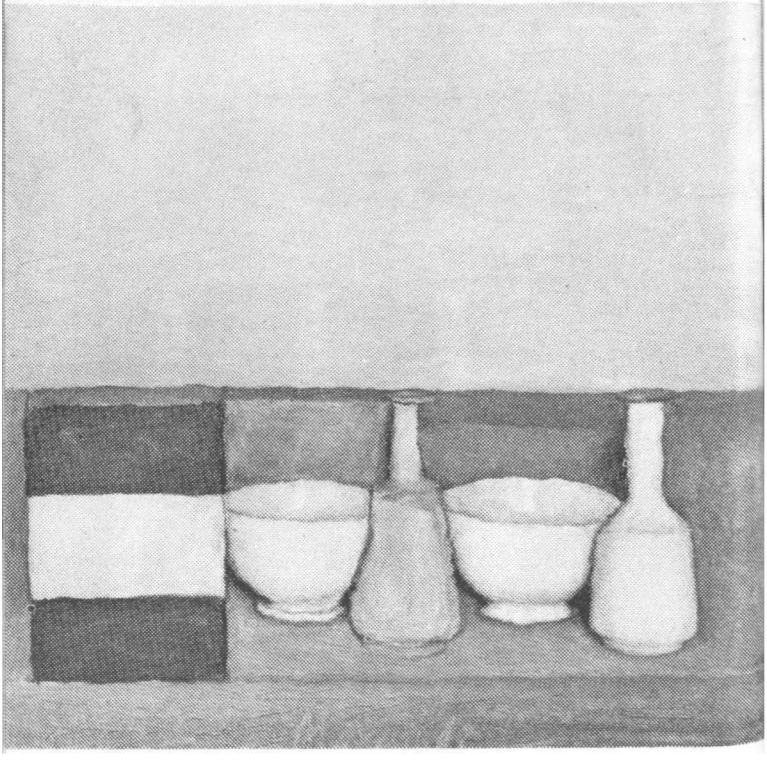


45. *Natură moartă*, 1951

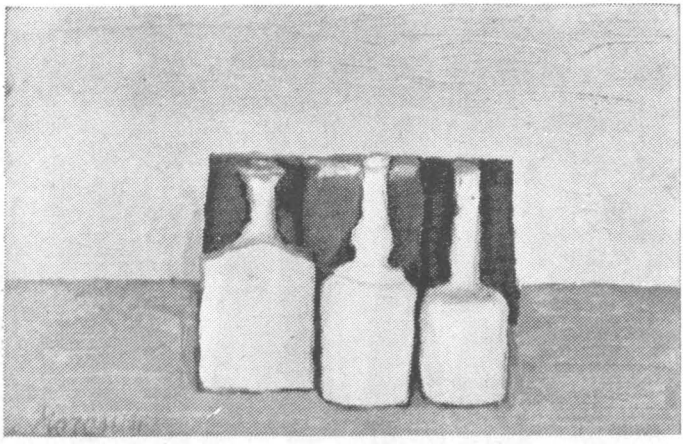
46. *Natură moartă*, 1953



47. *Natură moartă*, 1953

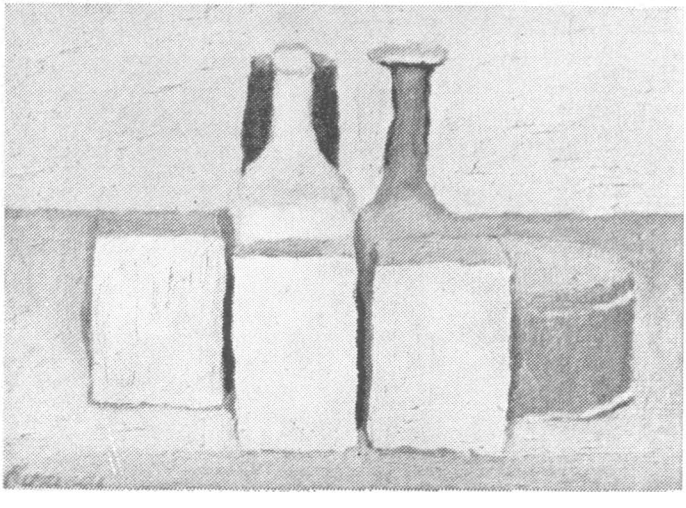


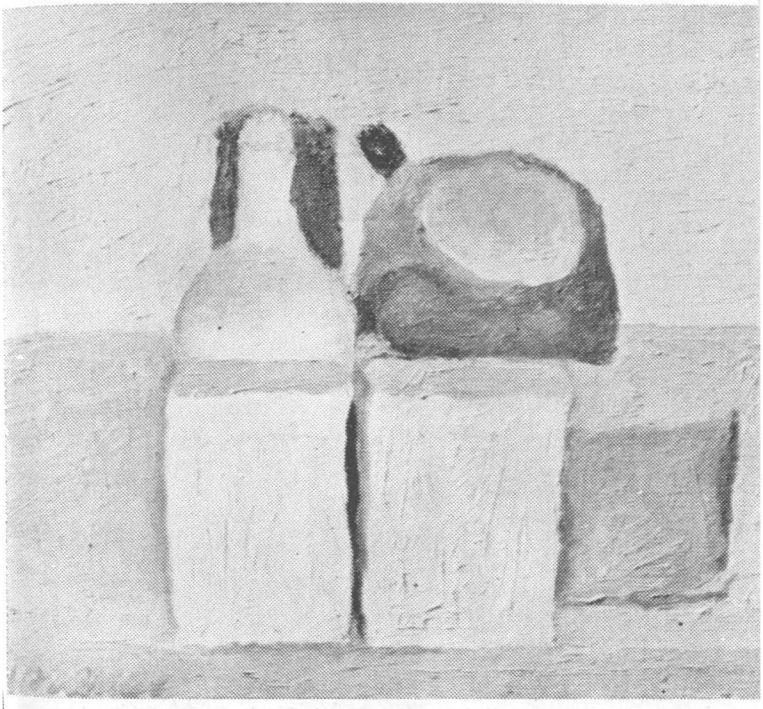
48. *Natură moartă*. 1953



49. *Natură moartă*, 1955

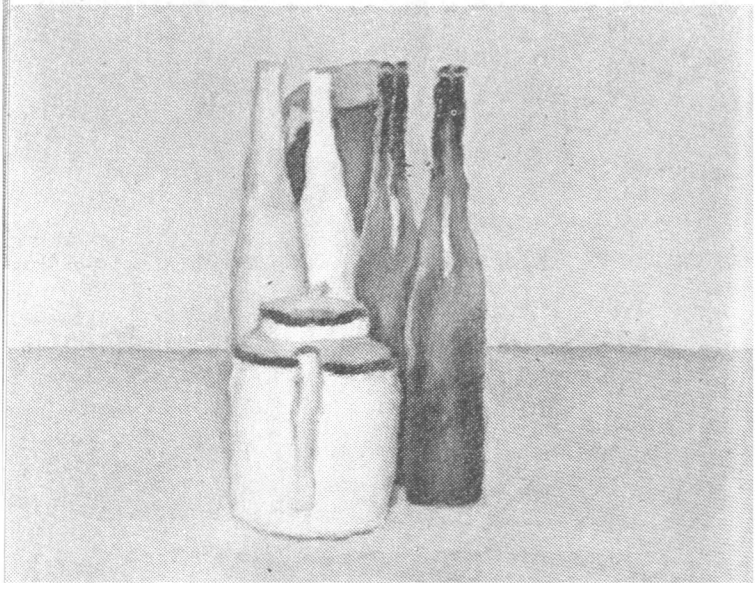
50. *Natură moartă*, 1956

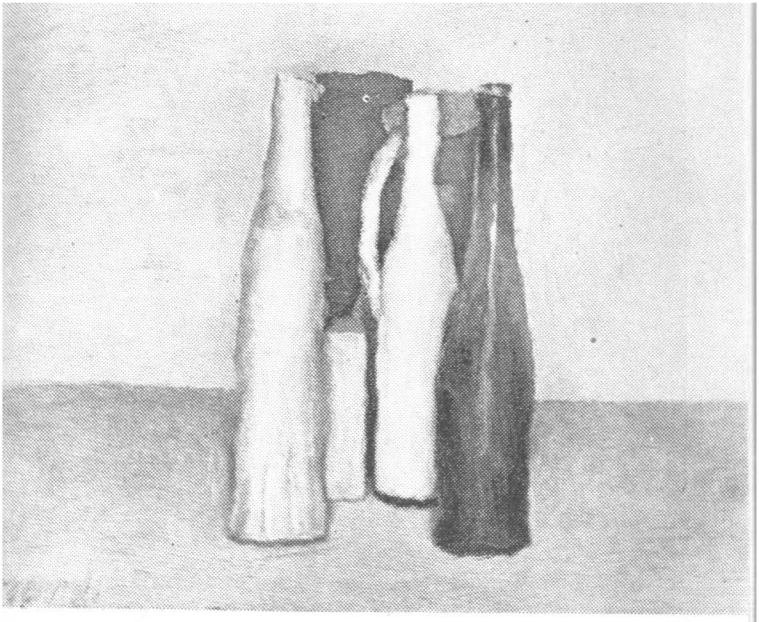




51. *Natură moartă*, 1956

52. *Natură moartă*, 1957

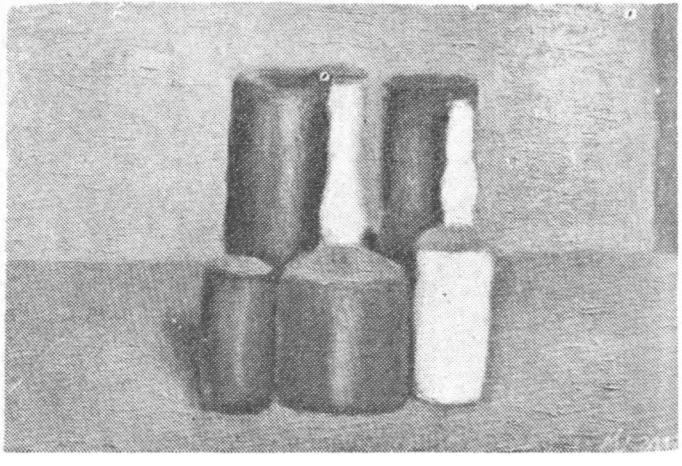




53. *Natură moartă*, 1957

54. *Natură moartă*, 1957

55. *Na'u-ă moartă*, 1959



Părinte al gravurilor morandiene din acei ani, precum și al concepției sale de a privi adevărul, și de a-și extrage din el, cum ar spune Brandi, „refracția naturii", deci părintele acesta ar putea fi, probabil, mai mult decît oricare altul, chiar și marele Canaletto, cînd închide și el, într-o rețea infailibilă dar foarte umană, o vastă panoramă de lucruri adevărate. Ne atrăgea atenția Raimondi, acum vreo douăzeci de ani; „Niciodată nu s-a mai văzut, din vremea lui Canaletto, să se obțină dintr-o fragilă, roșcată placă de aramă o urzeală compactă de sentimente, făcute materie de pictură, într-o substanță atît de ușoară și de diafană încît ar putea s-o distrugă doar o suflare. Mase, volume se susțin în spațiul calculat..." Și recent, Brandi: „Cînd Canaletto, cu fermitatea penelului său... conturează dintr-o dată acele verticale șerpuitoare, parcă reflectate în apă, cum să nu recunoști aici chiar vibrația luminii, pe care negrul semnului este forțat s-o restituie? Este acel tremolo pe care-l vom găsi întru-totul asemănător și surprinzător la Morandi". Asupra acestui raport mi-am îngăduit să insist și eu acum cîțiva ani, concentrîndu-mi atenția asupra modului, comun prin anumite aspecte și momente la cei doi mari artiști, de-a opri lucrurile ca într-o a doua viață, dar foarte apropiată de adevărul lor optic. Și pentru Leopardi era în esență un mod clasic și real (antic și foarte modern și pentru el, în comparație cu excesele romantice) ca al celor antici de a imita natura: „Imtiau natura, și o imitau în așa fel încît ea nu mai pare imitată ci transportată în versurile lor..." Felul de a lucra al lui Morandi evită, aproape întotdeauna, excepționalul. Imaginea realității transpusă în operă ca printr-un proces de oglindire atît de liniștită și de profundă încît să se închidă, indestructibilă, în perfecțiunea ei. Numai că, acea „certitudine iluministă a adevărului absolut" pe care Longhi a înțeles-o în opera canaletteană, capătă acum la Morandi tonul patetic, comemo-
241 rativ, acoperit de un văl trist, în lumina cea mai

puternică, a lucrurilor de nerestituit decît sub formă de memorie şi de voinţă.

Şi toate acestea ne împiedică să declarăm doar „un miracol de abilitate tehnică" acea *Grande natura morta con la lampada a destra (Mare natură moartă cu lampă la dreapta)*, în care Morandi părea să ducă la extrema şi concentrata ei subliniere arta, uitată cu mulţi ani înaintea noastră, a vechilor pictori italieni care au practicat natura moartă ca „gen" — şi „gen" umil — în comparaţie cu pictura sacră sau de istorie. Cred că rămîne străin de ceva care se află în străfundurile artei lui Morandi, şi care răzbate la suprafaţă în aceşti ani ai mişcării *Strapaese*, cine nu meditează şi nu înţelege cu sufletul aceste rădăcini, faţă de care el se comportă aproape ca un Douanier Rousseau non primitivist. În această *Natură moartă*, aşadar, sau în *Peisaj la Poggio*, sau în *Peisaj cu plop mare*, sau în *Natura morta con il lume bianco a sinistra (Natură moartă cu lumină albă la stînga)*, care e din '28, sau în *Cele trei case Campiero de la Grizzana*, sau în *Natura morta con l'alzata e la lampada (Natură moartă cu toaletă şi lampă)*, care sînt din '29, şi în altele pe care, pentru a fi mai scurt nu le amintesc, şi care pentru mine au aceeaşi semnificaţie; în toate acestea se află un sentiment poetic „voit" (plăcut uneori, dacă n-ar fi atît de înalt) de amintiri triste, lente, afectuoase. Ca şi cum am auzi răsunînd pasul greu al celui ce-i vizitează, într-un cimitir drag, pe defuncţii care nu se vor întoarce; recuperare, în fine, a unei Italii ce rezistă ca un tainic, fascinant „pămînt al morţilor".

Deci nu despre o „miraculoasă abilitate tehnică" este vorba, ci de adecvarea meşteşugului, minunată de altfel, la densitatea, la fermitatea acestei lumi apuse. Pe de altă parte, repet că în anii adolescenţei sale, lumea aceea, din care acum nu mai supravieţuiesc decît resturi materiale, mai mult sau mai puţin însemnate, şi aproape nici o urmă în inima celor mai mulţi, era acum pe cale de-a apune; şi cu toate astea ea era încă prezentă, încă vie. N-am decît să închid puţin ochii, şi să

revăd: iată tingirile de aramă ale bucătăriei strălucind în întunericul interioarelor, mobilele vechi, obiectele vechi, figurile din *presepio* (ieslea sfîntă) care erau ca o profundă și întunecată moștenire a timpurilor trecute (și fuseseră izvor de frumoase inspirații pentru tînărul Morandi), sărbătorile religioase, muncile meșteșugarilor. Atunci, înainte de '30, tîmplarul, fierarul, încă mai erau personaje de primă importanță, autonome, și culesul strugurilor, cu oameni care stropșeau ciorchinii în putinile din pivniță, era încă admirat, cum retrăiește, improvizat sau îmbălsămat cu rafinament în pînzele din dulcele *Settecento* bolognez. Morandi a fost aproape un medium al acestei vieți, un miraculos evocator. De aceea gravurile sale strapaesane nu sînt cîtuși de puțin „stampe din 1800"; căci altfel n-ar fi atît de necesare și prezente în mintea noastră. Noi nu am vrea să nu existe: ar lipsi ceva Italiei, lumii întregi. Ele ne vorbesc cu eleganța epocii, pentru noi fermecată, cînd apar primele cimitire și „lemnarul", „în atelierul întunecos cu ferestruică", se trudește să „isprăvească treaba pînă-n luminat de ziuă".

Ceva destul de asemănător, intuia Longanesi publicînd în „Italiano", din 31 decembrie 1928, un articol despre Morandi, declarat pe loc „cel mai frumos model de *Strapaese*". Este important să vă reamintesc încercarea, desigur nu fără rost și destul de pitorească, chiar dacă nu cu totul exactă, de a lega soarta artistului de cea a omului. „A vedea un tablou de-al său însemnează a-i cunoaște caracterul, familia, casa, strada și orașul; culorile sale, puțin acoperite de praf, sînt cele ale Bolognei sărace, cu străduțele tăcute, cu prăvăliile de olărie, cuptoarele, drogheriile și negustorii de mărunțișuri respinse de locuitorii din centru; luminile sale delicate și ușoare sînt cele care se filtrează în strada locuită de el, și niciodată nu se întîmplă să fii nevoit să închizi ușor ochii pentru a te feri de strălucirea orbitoare
 a unui soare violent și necruțător." Dar va fi

înțeles Longanesi în întregime drama mută care suscită și oprește lumina moartă și implacabilă a soarelui, cînd asediază casele din Poggio, sau forța lui Morandi cînd învinge „dinlăuntru" capcana „pitorescului" strapaesan?

Nu s-ar spune, deoarece el acreditează povestea unui Morandi „ferit de tendințele pariziene" (socotesc că Morandi, în afară de vechile, solidele și suficientele pentru el noțiuni de cubism, futurism și „metafizică", nu trebuie să fi fost străin cu totul de unele informații în privința unicei noutăți parizene cu adevărată greutate în acel deceniu, suprarealismul). Este un Morandi pozitiv, dar închis între limitele unei personale „tehnici impecabile", „cucerită palmă cu palmă", care i-a îngăduit să ajungă la „o pictură liniștită și de rasă", „substanțială, obținută în aer liber, fără eforturi vizibile; pictură de bună-credință și fără înrudiri". Și concludea, sigur: „Giorgio Morandi ... om de casă și modest, pictor tradițional și sincer, scăpat de retorica de la Montparnasse, după ce a depășit perioada căutărilor și încercărilor, înaintează acum cu pași mari și siguri pe drumul cel vechi care este cel mai simplu și în același timp cel mai anevoios". Este un portret, după cum se vede, puțin acomodat și inconștient limitativ, de manieră destul de simplistă: este, într-un fel, povestea picturii „sănătoase" care, din '20, redusese încetul cu încetul orice posibilitate de îndreptare a situației italiene. În realitate Longanesi nu prevedea — și, ca s-o facă, i-ar fi trebuit o intuiție de critic adevărat și profund, pe care n-o poseda (altele, după cum știm, au fost calitățile sale) — ce pictură îndrăzneț modernă (deși tot între granițele unei tradiții figurative) era pe cale să fie creată de acel „om de casă și modest", de acel „pictor tradițional și sincer".

Primele afirmări de gravor perfect (și gravura cultivată cu atîta meșteșug trebuia să dea chiar un sens de siguranță, de continuitate cu tradiția) făcuseră să fie considerat drept unul dintre maeștrii grupului de la „Selvaggio". Cu acel „grup" expusese într-adevăr 5 gravuri, la

a II-a Expoziție Internațională de Artă Modernă de la Florența, în primăvara lui 1927. A fost o expoziție relevantă, deoarece în aceeași sală au apărut împreună Carrà, Achile Lega (care scrie despre Morandi în „Selvaggio" din acel an), Galante, Rosai, Semeghini, Soffici; și Maccari expunea o xilografie cu *Portretul pictorului Morandi*. Puțin după aceea, devenind Maraini Secretarul General al Bienalei de la Veneția, și în juriu fiind aleși Casorati, Martinuzzi, Sironi și Soffici, Morandi primește pentru prima dată invitația de a expune 4 gravuri, și a figurat, comandată, și o mapă de-a sa cu gravuri. Morandi este acum un gravor de reputație națională.

Poate că și această bună, solidă faimă (care îi va aduce, după doi ani, numirea la Catedra de Gravură a Academiei din Bologna) i-a conferit haina artistului care cunoaște meseria la perfecție, a profesorului Morandi: o haină pe care n-a mai lepădat-o niciodată, și care i-a dat conștiința liniștită că-i învață pe elevi noțiuni tehnice solide, și că nu-i învață prin cuvinte. Haina aceasta l-a făcut întotdeauna să refuze calificativul de „maestru" în ceva; pentru că i s-a părut întotdeauna, probabil, nepotrivit sufletește cu practica precisă, modestă și severă a artei pe care obiceiul să, mintea sa, chiar și sufletul său au ales-o. Dar aceste aparențe, și obiceiul de a nu ieși în frunte, precum și vocabularul său extrem de reținut, au produs chiar echivocuri, și incapacitatea, din partea multora, de a merge dincolo de litera artei și a vieții sale. Dar de opera propriu-zisă, cine se ocupă cu adevărat?

Cu toate acestea, admițînd că anul 1927 se poate configura în lunga și complexa carieră morandiană, ca un *hortus conclusus* (grădină închisă) parfumată de vechea viață italienească, chiar „strapaesană", chiar din '28 se pot întrezări anumite breșe în conexiunea acelei depline și liniștite măiestrii. În primul rînd, alături de unele picturi și gravuri de natură moartă, asupra cărora nu este cazul să insistăm, pentru că

nu mai adaugă nimic, acum, în discuție mai intră și altele, mai ales din vara — sufocanta vară a anului 1928 — în care, sub învelișul picturii, în calmul aparent, acționează o îndelungată și egală hipertensiune care deja începe să schimbe, în secret, echilibrurile atît de chibzuit compuse în cel mai recent mod al său de a lucra. Este anul poeziei *Sole a pico (Soare la amiază)* a lui Cardarelli, este vara pe care mi-o amintesc cel mai bine din prima perioadă a adolescenței mele, cînd îmi șopteam în sinea mea acele prime versuri moderne: „*Distesa estate/stagione dei densi climi... (Vară revărsată/anotimp de călduri sufocante...)*". Îmi amintesc bine de-atunci, chiar dacă aproape ca de ceva mitic, de apăsarea zădufului care sugera ideea unei stagnări aproape fără de sfîrșit. Era astfel încît, părînd fără sfîrșit, putea fi imaginată ca punînd într-adevăr „*nell'ordine che procede/qualche cadenza dell'indugio eterno (în ordinea care păşeşte mai departe/ niște cadențe ale zăbavei eterne)*". Părea că aveau să se usuce toate în Apenini, unde mă aflam și eu.

Morandi lucra la Grizzana. În vremea aceasta, vechii tovarăși și prieteni se aflau într-un moment critic: vechii prieteni din Bologna. Bacchelli, după greul *exploit* cu *Diavolul la Pontelungo*, a devenit acum milanez. Raimondi, după ce a publicat rafinatul, labilul său *Domenico Giordani*, publică în iunie culegerea minoră *Testa o Croce (Cap sau Pajură)*. Pentru Morandi, marele și răcorosul hangar al firmei Torquato Raimondi, unde scriitorul a fantazat despre Galilei, despre Pascal și despre sine însuși, care i-a sugerat pictorului, probabil, infinite observații despre cele ce pot fi umbră, penumbră, luminozitate în jurul vechilor obiecte, hangarul acesta e tocmai la Bologna. Tovarășul său, în singurătatea de la Grizzana, este *Soarele la amiază*. Face o gravură originală, și adună în vîrful peniței toate temele caste și discrete ale ultimilor săi ani. Dar ambiția lui Cardarelli a fost întotdeauna nemăsurată crescînd atît cît i-au îngăduit for-

țele sale; și soarele la amiază este un simbol de mediteraneitate profundă, un cutezător simbol zenital, care se referă la ceva de dincolo de bogatele și articulatele proze ale cărții, dincolo de cadențele leopardiene, suspendate între energie și părăsire, care marchează pentru scriitor o ultimă plenitudine, dar care acum nu mai este atît de dotată cu calmul nerv disperat din vremea apusă a *Prologurilor*.

Este ciudat că tocmai în acest an, după care pentru Cardarelli va coborî întunericul produnđ, întrerupt doar de cîteva fulgere dramatice, Morandi reevocă, prin gravură, acele eterne și imposibile picturi cu flori care răspunseseră splendid celor mai înalte „imnuri fără exclamații" ale scriitorului. Acum, chiar și pentru Morandi, simbolul „soarelui la amiază" pare să se identifice cu durata acestei extenuante veri. Cel puțin într-o pereche de *Peisaje* memorabile, cel din colecția Vallecchi, și cel din colecția milaneză Giovanardi, el a pictat propriul său „soare la amiază". Nu este, desigur, „soarele neruşinat și despotic", „soarele care lucește ca un clopot de alamă, atît de drag diletanților și fanaticilor picturii cu pete aurite", pe care Longanesi, după cîteva luni, îl neagă cu îndreptățire, în pictura lui Morandi; dar este totuși un soare la amiază, lumină zenitală la fel de absorbită de „ton", despre care nu se știe dacă se difuzează din profunzimea apariției terestre, sau se revarsă lentă din cerul egal, intens, aproape disperat de atîta sufocare. Aici are loc o întîlnire de „cantități" picturale și umane, și se ține, printr-un echilibru dificil, încît penumbra Bolognei, camere, porticuri, atelierul prietenului rămîn insinuate și subînțelese în marea lumină dilatată și fără sfîrșit.

În tabloul Giovanardi tihnita întîlnire a străvechii „lumini universale" cu dulcele ton european se face, într-adevăr, printr-o legătură compozițională nu prea fericită; dar cine va putea vedea tabloul va fi uimit, dacă are ochi pentru
 pictură, de acel miracol de rafinate degradeuri

cromatice, de la cel mai rar galben-pai, la cele mai palide, mai incredibile nuanțe de liliachiu, care umplu această țesătură. În tabloul Vallechi, apoi, depășind în profunzime chiar și prospețimea tonală a gravurilor cu motiv analog (amintesc *Il Poggio al matino — Poggio dimineața)*, orice insistență pe un desen puțin emoționat, orice amintire, chiar vag „plastică", se cufundă tacit într-o construcție egală de aparențe vizuale; ce pot fi, într-adevăr, diversificate în pereți, acoperișuri, copaci, fînării, cer, dar și egalizate într-o eternitate a timpului care le este port de sosire și punct de referire. Corot nu a fost, la vremea lui, mai modern decît acest Morandi; bolognezeul a fost, cu adevărat, dar nu în unele gravuri din acești ani, „foarte departe de clima de la « Selvaggio »", și atît de nobil încît abia i se poate alătura Cardarelli cu vechea sa *Estiva (Estivală)*: *„...quanto la certezza di sole | che da tuo cielo trabocca, | stagione estrema, che cadi | prostrata in riposi enormi... (...ca și certitudinile soarelui pe care cerul tău o revarsă, | anotimp culminant, care cazi | prăbușit în răgazuri enorme)*". Ca să fim exacți, din punct de vedere critic, mi se pare că lipsește din tabloul lui Morandi ușoara exagerare a acelui „enorme": un adjectiv care este totuși drag limbii sale firești, și amuzată și ironică, de fiecare zi. Poate că asemănător acestui soare morandian, este cel intuit de Longhi, în anul precedent, în *Botezul* lui Piero della Francesca, acolo se reanimează, tăcute, pe pagină, „drumurile drepte și albe de praf care duc în soarele arzător, fără mister, drept la ușa larg deschisă a Sfîntului Mormînt".

Și apoi vine toamna, și reîntoarcerea, coborîrea în oraș; reîncep, după scurta întrerupere, legăturile obișnuite cu prietenii din vechea Bologna, unde se desfășoară, așa cum se poate, visul civil, dar sectar și absurd, al „Republicii Emilia", arpinatiană și longanesiană, într-o Italie acum corporativă.

Lui Morandi îi revine singurătatea; și din ea par să se tragă acele *Fiori di crisantemo su un*

tavolo (Crizanteme pe o masă) care revin și în tabloul cu aceeași temă din colecția Neri din Veneția. În întunecata, restrînsa — dar foarte bogată în aparenta ei monotonie — alegere de gamă cromatică, este fructificat antrenamentul dobîndit în practica gravurii, și pus „să varieze la infinit tonurile doar prin îndesirea sau rarefierea țesăturii unei tratări capilare" (Brandi). Și există, în aceste două opere strict complementare, o ambivalență între o elegantă modestie tradițională și un mai penetrant, mai modern sondaj în infinitele proprietăți, în secretele aparențelor materiale.

Morandi pare încă puțin sedus, totuși, de acea poetică (pe care *Strapaese* o respinge cu totul, mai mult sau mai puțin conștient) a „omului de casă și modest)", a pictorului „tradiționalist și sincer". Tabloul cu *Ritratto della sorella (Portretul surorii)* publicat de Maccari în „Selvaggio" din 15 decembrie 1928, are, într-adevăr, aerul cumsecade, curat, dar puțin cam prea disciplinat de destul de modestele idei care pluteau în aerul de atunci: și chiar trăsătura neprovincială care pare să degaje din această cumințenie o aspirație „ingristă", puțin asemănătoare cu maniera unui Picasso „antic", arată, într-adevăr, o evadare din limitarea lui *Strapaese*, dar îndreptată mereu către un ideal de voită, puțin artificială simplitate. În '29 Morandi, după ce-și va lua în sinea lui la revedere de la prietenii vechi și noi, începe să se cufunde cu hotărîre în lăuntrul singurătății sale. Chiar dacă a doua Expoziție Novecento, din martie-aprilie, îl găsește încă puțin segregat în aspectul său „strapaesan" și chardinian, de pictor de lucruri vechi, modulate cu eleganță, anul '29 va fi cel care va vedea inevitabila aprofundare, și chiar începutul sfîrșitului legăturii cu *Strapaese*. Dar cine oare și-a dat seama, atunci și după aceea (Morandi nu vorbește niciodată) că această despărțire se pronunțase, și că începeau pentru el anii poate cei mai moderni și mai profunzi ai artei sale? Ani care să-l facă un „om de seamă" în întreaga pictură occidentală?

Am întins pe jos, pe jurnale, într-o ordine cronologică, aproximativă, cum am presupus eu că ar fi putut să apară, operele lui Morandi din anul 1929, pe care am reușit să le adun în reproduceri: e un an bogat; sînt aproape 25 de piese. Privesc, și panorama acestui an, pe care l-am socotit, în mod critic că este — neîndoielnic, cred — un an de criză, îmi apare variată, profundă, plină. Constanta și exclusiva revenire, acum, a naturii moarte, a peisajului, a florilor, teme unice, nu insinuează nici o monotonie printre acțiunile acestui om atît de îndrăzneț sufletește și de puternic.

Observați, așa dar, felul său de „a vedea": în viață, ca și în opera lui, privirea îi este pătrunzătoare, concretă, capabilă să înțeleagă mii de lucruri dintr-o realitate de tradiție antică, dar bogată , precizată, inepuizabilă de noțiuni și denumiri, în comparație cu generalizarea ochilor noștri, incapabili de fapt să adere la vizibil decît „în mare"; sau, după insistente avertizări, cu inerte, chiar dacă acute posibilități de analiză. Cînd Morandi spune că „astăzi oamenii nu mai văd", nu face o critică a diminuării capacității optice comune, ci pune degetul pe una dintre manifestările fundamentale ale unei crize puternice a vieții, a gîndirii, a moravurilor. Probabil că noi nu izbutim încă să „vedem" lucrurile noi și, prea puțini capabili deocamdată să simțim rechemarea celor vechi, ale așa zisei „lumi de totdeauna", sîntem suspendați într-un limb de vizualitate confuză, obosită, dramatică. La fel și în artă, mai ales acum cînd, secătuindu-se posibilitățile vechiului abstracționism, rămășițele vechii lumi vizuale luptă cu noile și confuzele posibilități de imagine. Lumea, în schimb, pe care se pare că Morandi își sprijină propria ființă, prin intermediul ochiului său, în solida precizie a vechilor lucruri, nu este cîtuși de puțin academică, tocmai pentru că are rădăcinile ferme, patetice, înfipte în timpuri în care chiar și omul obișnuit știa, sau știa foarte bine, despre un copac sau despre o scoică, despre o plantă sau despre stele, despre

zile sau despre anotimpuri, atîtea lucruri care acum au căzut în uitare. Vechi prieten al astronomului Horn D'Arturo, Morandi pare să se sprijine în cunoștințele sale despre lumea vegetală, animală, minerală, siderală, pe vechile și solidele manuale de știință; o tradiție, aș zice, dacă nu sînt puțin cam prea îndrăzneț, de aristotelism experimental, devenită obicei și capacitate cotidiană de observație și de relație, cîtuși de puțin lipsită de importanță pentru sistemul său de schimb cu naturalul, care stă la baza atîtor aspecte ale artei sale. Se poate aminti, spre a înțelege deosebirea dintre doi artiști, cum, chiar dacă am presupune că rezulta din aplicații adevărate și proprii, diletantismul botanic al lui De Pisis corespundea întru totul genialei labilități a atîtor capricii ale sale, atît de deosebite de profunda fundamentare morandiană.

Cu toate acestea, dincolo de inveteratele și niciodată limitatele cunoștințe care au dat varietate și profunzime tematică și anilor '27 și '28, pe care doar pentru a rezuma îi putem numi „anii săi de *Strapaese*", există la Morandi un alt aspect, mult mai profund: cel care, cu cîțiva ani mai tîrziu, l-a făcut pe Piovene să scrie despre pictura sa: „Oricît de puțin schimbătoare în aparență, oricît de puțin frapantă, (arta lui) este poate cea mai bogată în mișcări și în aventuri secrete dintre toate; e ca și anumite suflete închise, a căror viață pare lipsită de fapte și care în aparența lor stagnare își trăiesc o viață, în felul ei, aventuroasă." Întorcîndu-se, așadar, la panorama morandiană din '29, iată, descopăr numaidecît, pe la jumătatea acestui comentariu de reproduceri (dintre care o jumătate datează de la mijlocul verii), aproape o încordare crispată a fanteziei sale, într-o severitate închisă, și apoi, mai departe, probabil din toamnă încolo, o tăcută cufundare a picturii sale într-un limb care ne apare aproape ca un tărîm infernal sau sublunar, unde lucrurile și aspectele vizibilului, explorate în anii precedenți, cu o atît de concretă și totuși poetică exac-
 titate, și probabil încă din primele luni ale lui '29,

par să-și piardă numele, pentru a se retopi într-un fel de crepuscul, sau a fi reabsorbite de prima lor matrice de materie. Maestrul care, cu o neașteptată anticipare față de toți din Europa, arătase deja în direcția lui Wols sau a lui Fautrier, dovedind că „*il piede di casa*" (punctul de pornire) strapaesan îl făcuse să ajungă pînă și la o foarte elevată experiență descriptivă, se întorcea acum, într-o formă maturizată de ani și de o multiplă experiență asupra sensibilului, la o și mai deplină „aventură". Și nu este cuvîntul potrivit dacă, în accepția proprie misticismului (împrumutată de la San Giovanni della Croce) a lui Tapié ea însemnează o orientare, pe un drum necunoscut, către nu se știe unde. Este, în schimb, o explorare curajoasă, gîndită, aprofundată a limitelor ascunse ale lumii cunoscute deja temeinic prin convenții înrădăcinate și fascinante, pentru a ajunge la acele limite ale materiei și ale morții care sînt la baza oricărei concepții statice despre lumea nemîngîiată de o credință trascendentă și sigură.

De la rafinata, temeinica și uneori aproape „canoviana" descriere a aparențelor exterioare, caracteristică pentru anii precedenți, Morandi trece în tăcere spre adîncul propriului său eu, pînă cînd ajunge la amarele, mortalele trăsături care susțin aparențele senine și mîhnite ale mamei Italia și ale tradiției sale. Fără a pierde niciodată realitatea figurării, el o presează din interior cu o atît de dezolată forță, încît aproape că dă naștere, ca efect, unui soi de răsturnare a procesului creator care îi este propriu. Pare într-adevăr, într-un grup de opere pe care voi încerca să le ilustrez pe cît voi izbuti, că Morandi a pornit de la un motiv interior, așa încît să poată da aspect de fantasme concrete unor aparențe care „par lucruri"; și care ating condiția ambiguă a acelui organism, în același timp autonom dar și legat de amintirea, sau de germenele unui raport cu vizibilul, care astăzi se numește de obicei „imagine". El nu mai reintră acum în acea *waste land* cu febrila, tinereasca angoasă a anilor '21—23, ci cu deter-

minarea omului matur, calm și disperat; conștient că este, atît cît poate cuprinde ochiul său în jur, singur. Așa dar nu „aventură"; deoarece Fautrier, și mai tîrziu chiar Wols au plătit din greu, pînă la urmă faptul că procesul lor pictural a trebuit să fie „aventură", și și-a extras imediateța din poetica suprarealistă a inconștientului, care implicit a restrîns manifestarea în varietate, dacă nu și în profunzime, a propriilor motive. Dar dacă la Wols a survenit, moartea precoce, iar la Fautrier a urmat epuizarea și deși rafinata, totuși puțin monotona variațiune pe o temă dulce și obsesivă, la marele provincial Morandi, la micul burghez din Bologna, care lupta acum folosind integral tonul *Micilor opere morale (Operette morali)* de Leopardi, și mai ales fantasma reluată din propria viață, la el, deci, există o disperată dar dominată confruntare cu propria singurătate; cu timpul care (chiar dacă, atunci cînd pictezi, ți se pare că stă) curge totuși în mod dezolant, cu aceste obiecte care, chiar dacă se transformă în oglindă, devin o imagine a mortalei distrugeri; chiar și Brandi surprinsese, în această perioadă morandiană, „ceva... de o dureroasă caducitate".

Iată, în *Autoportretul* din '30, din colecția Mattioli, aspectul fizic al acestui erou solitar, așa cum el însuși a vrut să ni-l transmită, în ultimul tablou cu figură pe care l-a pictat. Imaginea umană, totuși atît de bogat și de anevoios pusă pe pînză, ca printr-o lentă acumulare de cantități cromatice, tonale, de „material" în primul rînd, se prezintă chiar cu o proporție sporită; chiar dacă, la prima vedere, e atît de golită de voință psihologică determinată, încît se potrivește întru totul cu obiectele aparent lipsite de viață, pe care pictorul le-a pictat de atîtea ori. Morandi se prezintă totuși ca un om confruntat într-adevăr cu sine însuși și cu noi, și ne privește, rezervat, posomorît, din grosimea umbrei care-i absoarbe ochii, chipul, viața. Nu, Morandi nu l-a citit pe Bergson; nici Sartre, nici Merleau-Ponty nu și-au făcut apariția; dar
 lui îi ajungea viața pe care o are, și lectura

cîtorva mari scriitori din trecut și rareori a cîte unui modern de obicei prieten, pentru a răspunde, cu ochii închiși, dar ca și cînd ar fi mari deschiși, suprarealiștilor și lui Martin Heidegger. Obscuritatea nu se află în vise, pare să spună el; obscuritatea este viața noastră de fiecare zi: și nimicul nu ne anulează pentru că, dincolo de entitatea sa abstract metafizică, își sapă zădărnicia într-un, și printr-un univers material care supraviețuiește etern „extins", în fața noastră: supraviețuiește voinței, măsurii, efortului uman. Aceasta este forța, obscură dar explicită, a acestei confesiuni morandiene; și este forța celui care înfruntă evenimentele, nu subjugat de fascinația pămînturilor îndepărtate sau a lumilor necunoscute, ci redescoperind secretele, străfundurile neliniștitoare și mortale a tot ce cunoaștem sau credem a cunoaște prea bine. Iluzia, tot de sorginte romantică persistă în *Art Autre* de Tapié, marea iluzie a formulei *perdre pied*, adică de a fi transportat de noii artiști în zone unde „nu se atinge niciodată fundul". și de aceea poți să te îneci, sau în schimb să descoperi lucruri cu totul necunoscute pînă atunci, această iluzie deci nu va fi fost niciodată împărtășită de Morandi, nici măcar în anii săi cei mai cutezători; care sînt mărturia profundă a unui artist care, cufundîndu-se tăcut și cît mai adînc în propria sa lume, știe că există întotdeauna un fund, anticul parapet al ineluctabilei condiții a existenței umane; acea condiție concretă, relativ imutabilă, împotriva căreia, chiar și cînd îndrăznești totul, nu poți face nimic. Tuturor concepțiilor dinamicii și speranței, Morandi le opune cotidianul său ecleziast atunci cînd ajunge la limita extremă a lumii sale.

Cineva poate îmi va spune că Morandi nu se gîndea la toate astea cînd, din '29 pînă în '32, a pictat o serie de tablouri pe care eu le consider memorabile. Desigur, nu voi putea afirma că le gîndea chiar așa. Faptul esențial este că le-a exprimat, și voi adăuga numaidecît o constatare obișnuită, anume că nimeni nu știe, sau nu știe

întrutotul ce poartă în sine și cu sine. Și personal sînt deasemenea convins că Morandi, cititor profund și pasionat al lui Leopardi, a gîndit, intuit și simțit în esență aceste lucruri; altminteri mi-ar fi rușine să scriu aceste pagini. Dar sînt convins că alții (și ce este critica dacă nu „alții" în mod deosebit de atenți, de sensibili și de participanți) sînt cei care trebuie să intuiască, dacă sînt capabili, ceea ce a fost efectiv transmis, uneori chiar în contrast cu poetica artistului. După cum numai alții sînt, într-adevăr, judecătorii faptelor noastre.

Desigur rafinata, pașnica apariție a lui Morandi la a doua Expoziție *Novecento* (unde a expus, în aceeași sală și Gino Ghiringhelli, care și-a dat atunci seama pentru prima oară de „calitatea" morandiană) și operele care aparțin, este de presupus, primelor luni ale anului '29, nu ne spun mai mult decît știm despre serioasa, delicata poezie a lucrurilor casnice. Toate acestea izbutesc să prilejuiască un spor de stimă. Iată-l pe tînărul Sandro Volta deplîngînd, în „Selvaggio" din ianuarie, că Ojetti nu a „găsit modalitatea, pe care i-o cunosc, de a pomeni în scrierile sale despre Ottone Rosai și despre Giorgio Morandi, doi pictori care ar fi suficienți doar ei singuri ca să justifice toată epoca noastră"; și în martie, Maccari, secretar ad interim al revistei „Strapaese", comunică în rubrica „Faptelor diverse": „Adunarea mișcării *Strapaese*, reunită cu putere deliberativă, a hotărît să-i decearnă, pentru anul 1928, premiul pentru pictură, bolognezului Giorgio Morandi, domiciliat în strada Fondazza..." iar, la 30 decembrie : „Giorgio Morandi a fost numit profesor titular la catedra de gravură din Bologna. *Strapaese* e în sărbătoare."

Morandi, om echilibrat, de o integră probitate, cetățean neamestecat în nici-o treabă publică, lucru care nu va fi niciodată preocuparea lui, dar antifascist „prin structură", nu a uitat niciodată aceste lucruri, și a păstrat simpatie sau cel puțin

o bună amintire celor care i-au întins o mînă în anii aceia atît de grei. Nu văd de ce nu s-ar putea recunoaște lui Maccari și celor de la „Selvaggio", sau de la „Italiano" al lui Longanesi, în coloanele cărora Morandi a devenit repede familiar cu desene și gravuri, și unde a fost urmat și admirat cu dragoste, principalul merit de a fi stabilit o primă apreciere publică a pictorului, dobîndirea unui renume real, o primă mișcare de atenție adevărată, care trecea dincolo de cercul prietenilor din jurul lui. Pînă în acel moment existase un fenomen singular Morandi, recunoscut întîmplător de oameni de statura lui Bacchelli, De Chirico, Soffici, Carrà, admirat de tineri ca Raimondi și Franchi, susținut concret, dar doar pentru o vreme, de inteligența lui Broglio. Dar numai anii de la „Selvaggio" l-au făcut să dobîndească primele modeste și preameritate avantaje, chiar și practice, ale unei calificări destul de serioase; și, din fericire, deloc conformiste.

Că *Strapaese* a înțeles totul la Morandi, asta este o altă problemă; dar cine l-a înțeles cu adevărat, chiar și mai tîrziu? Desigur, se repetă că Longanesi nu-și dădea întru totul seama, și nici n-a avut mai apoi capacitatea și prilejul de a aprofunda ce dreptate a avut atunci cînd a afirmat că Morandi este „un om de la care nu știi niciodată la ce te poți aștepta"; și ce confirmare deplină, și mai ales inedită, avea să-i dea peste puțină vreme prietenul pictor, frazei sale: „E nevoie azi de un curaj de leu ca să înfrunți, ca și el, realitatea, fără ochelarii negri ai neoclasiciștilor și ai cubiștilor". Neliniști nu lipseau, să nu uităm, nici în sînul mișcării *Strapaese*, al acelui *Strapaese* care-și făcuse prea repede iluzia că fascismul ar putea să fie altceva decît ceea ce a fost. Ar ajunge culegerile de proze ale scriitorilor italieni pe care le publica Longanesi în „Italiano"; sau nervozitățile care izbucnesc din desenele făcute cu penița de Maccari, delicat descriptive, pentru „Cărțile poștale ilustrate" din „Strapaese", care ne arată o Romă, un Liovorno, o Siena deja puțin tulburate de o umbră apăsătoare, ca făcute

de un Scipione modest. Mai tîrziu, dar abia mai tîrziu, Maccari a relansat aceste neliniști în foarte puternicul „grotesc" — european, de data asta — din foarte frumoasele sale linoleumri. Și nu lipseau nici declarațiile de principiu, ca aceea conținută în „Gazzettino ufficiale di Strapaese" din 31 ianuarie 1929: „Se spune că *Strapaese* vrea să însemneze secolul al XVIII-lea împotriva secolului al XX-lea *(Novecento)*, Satul *(Paese)* împotriva Orașului *(Città)* , natura împotriva mașinii, ba chiar murdăria împotriva igienei, și alte lucruri dintr-astea. Am dezmințit la timp asemenea interpretări prostești. Acum, reluînd problema, vom spune că *Strapaese* însemnează modul italian de a aprecia viața contemporană. Mod italian care își extrage sfințenia din moravurile rurale, care *readuc*, fără s-o distrugă, sau s-o diminueze, sau s-o nege, viața modernă la antichitatea caracterului nostru; care supun la proba de foc a tradițiilor manifestările contemporane. În mod necesar o asemenea funcție nu se poate explica fără înclinația spre polemică și căldura intransigenței."

Ar fi de ajuns un asemenea fragment pentru a atesta luciditatea cu care se cunoșteau dificultățile obiective în care se zbătea mișcarea. și chiar pentru a o feri de aura aceea cvasi-cretină pe care ar vrea să i-o creeze unele grăbite condamnări de astăzi. Intenții ca acestea nu sînt totuși suficiente ca să depășească limitele preconstituite, de nuanță — aș spune — mediteranocatolică, ale unei tradiții care vrea să se întoarcă la viața modernă. Ca și cum viața modernă, dacă e capabilă să trăiască ea însăși, nu ea ar fi aceea, în schimb, care să deplaseze fără întrerupere limitele tradiției. Acest concept — dacă nu risc să fac niște recapitulări — mi se pare, în esență, nucleul a ceea ce numim civilizație occidentală: ceea ce o deosebește mai mult, în concepția sa de mobilitate empirică și vie, cu toate implicațiile posibile de dezvoltare activă în timp, de cea orientală, de o autoritate statică și transcendentă,
257 avînd incluse toate perfecțiunile sale de ordin

contemplativ; şi, de asemenea, într-o oarecare măsură, de acea tradiţie şi civilizaţie mediteraneană, care pare să fie o mediere între cei doi poli.

În orice caz Morandi era sufleteşte şi în mod firesc obosit, chiar dacă-şi dădea sau nu seama, dacă voia sau nu să gîndească astfel, de acea idee statică de tradiţie care, folosită cum a fost folosită (şi cum era, în mod obişnuit, cu şi mai multă superficialitate, în paginile lui „Selvaggio" şi ale lui „Italiano"), s-a dovedit un cuvînt şi o practică într-adevăr nefaste. Ea ne-a umbrit, cu povara romanicităţii, a întoarcerii la endecasilab, a picturii şi artei figurative, a polemicii între caligrafism (tradiţie italiană) şi contenutism (tradiţie străină) anii adolescenţei noastre. Toate astea nu puteau fi suficiente nici pentru a înţelege, nici pentru a clarifica profunzimea lui Morandi; care a trebuit să-şi dea repede, seama, că operele sale nu puteau servi doar ca să confirme ceea ce Bacchelli a numit, şi a fost numit de toată lumea, „restaurarea topografică italiană" a lui Longanesi, sau gustul puţin cam „Barbanera" al celor de la „Selvaggio". Acestea erau probleme deloc neglijabile, dar uşor de transformat, şi constituiau o civilizaţie doar într-un sens destul de ingenuu şi de exterior. Morandi, plin de viaţă matură şi singuratică, „înfrunta realitatea".

Realitatea este întotdeauna modernă. Şi iată-l pe Morandi, după momentul totuşi fascinant, dar sever „antic", al *Celor trei case Campiaro la Grizzana*, al tabloului *Natura morta con tazzina e caraffa (Natură moartă cu ceşcuţă şi carafă)*, care se leagă de pictura puternică, concretă şi uscată a corespondentei *Naturi moarte* proprietatea Soffici (se poate vedea în Brandi, ilustraţia XXXIV, ediţia a doua); iată-l pe Morandi recuperînd, în *Monti di Grizzana (Munţii Grizzanei)*, chiar într-o ceva mai nobilă şi mai liberă contrapunere de lumină, cu un efect aproape orbitor de plină lumină estivală, ceva din asprele preferinţe din tinereţe ale *Peisajului* din '13. Iată-l, probabil, după ce înfruntase dificila întreprindere cu rafinatul şi atît de poeticul *tour de force* din *Pagliaio*

a Grizzana (Claic la Grizzana), acela adică de a cuprinde, pe baza oblică și austeră, aproape ca la Seurat, a unei liziere de cîmp, admirabilul și halucinantul tremolo tonal într-un efect de stabilitate finală cîtuși de puțin impresionistă; iată, în schimb în *Pacsaggio controluce con la casetta bianca (Peisaj contralumină cu căsuță albă)*, oprind în mod grandios sufletul într-un efect de întunecată furtună imobilă, în spațiul larg al unui început auster de toamnă, uscat, detaliat, foarte modulat în amănunt, dar în întregime mai abstract decît un Villon și, dacă nu cutez prea mult, deschis și imobil în „pagină" ca anumite lucrări ale lui Burri. Iată-l, imediat după aceea, reîncercînd, în *Peisaj peste Savena*, desigur tot spre toamnă, întrucît și locul arată distanțarea de vara de la Grizzana, vechile profile dure ale primei gravuri din '12; și este evident cît de mult a sporit înțeleapta orchestrare în muta și fantastica osatură formală, și în cioplirea aproape neocubistă a fiecărei zone în parte.

Această dovadă de întoarcere la origini se însoțește, este clar, cu o „reîncărcare". Este un Morandi căutat, care striază și comprimă viziunea cu o hotărîre atît de violentă încît frizează mecanicul: lucrul acesta nu se întîmplă, dar sînt totuși evidente trăsăturile și semnificația acestui purgatoriu aproape amenințător, bun ca să-l purifice de niște păcate (în ochii lui în acel moment poate chiar prea multe) ale sensibilității sale care se complăcea în a degusta lucruri vechi. Ele nu au fost niciodată de „prost gust" la el, dacă-l ignora pe Gozzano și îl iubea pe Leopardi, dar, dacă el ar fi insistat încă multă vreme în a le descrie într-un mod totuși atît de fermecător, ar fi putut rămîne, pînă la sfîrșit, mult iubite lucruri vechi. Poate ultima splendidă tentativă de a ține într-o singură mînă descrierea și puterea reînnoită este vizibilă în *Natura moartă* din 1929, din colecția Jesi, care a fost pictată, probabil, cu puțin înainte de gravura Savenei. Perfecțiunea sa vrăjitorească nu renunță cîtuși de puțin la concluzia formală (care este voit accentuată aici,

aproape implacabilă); dar pare să se reanimeze aici, din interior, vechea lume domestică pe care o cunoaștem bine. Am și avut prilejul de a aminti de „demonicul" morandian, cu ocazia altor opere, în mod special din '18 și din '24; aici el atinge un punct culminant, în compoziția armonios spectrală, pe acel suport solid și orb, ca o fîșie compactă de teren montan, în acel roz care frige aproape insuportabil, ca la un reflex de splendid infern domestic, lumea sa ivită dintr-un întuneric supraîncălzit de nuanțe brune. Am mai spus că nu există o singură modalitate, obligatorie, de a face suprarealism.

Dar pentru a recupera integral plenitudinea propriei vieți, Morandi are nevoie să pună la încercare, dacă nu să-și și distrugă, limitele. Cardarelli scrisese, în epoca lui de glorie, îndepărtată, acum dar cea mai profundă și poate unică (cea a *Prologurilor*): „Dacă este ceva ce respect, este limita. Dacă este ceva ce nu cunosc, este limita." Acum Morandi, după atîția ani, se află pe baricada ultimă a civilizației care l-a hrănit pe el și pe prietenul lui Cardarelli, angajat în aventura de a forța propria limită, pentru a o găsi de nedepășit. Aceasta a fost cea mai reală dramă, cea mai disperată libertate a unui artist italian în jurul anului '30; și desigur una dintre acțiunile cele mai de seamă, dacă nu cea mai de seamă, în lumea occidentală. A fost, desigur, cea mai cutezătoare, cea mai temerară explorare a lui Morandi; dar sigură din pornire, chiar dacă a fost vorba de o siguranță doar subconștientă, că va ajunge la un zid de netrecut. Dar înainte de a ajunge la acel zid, ce tatonare, tatonare de maestru, e drept, și ce apariții de fantasme, și ce vise concrete de imagini! Și, în sfîrșit, odată atinsă limita aceea, iată lucrurile redevenind imobile chiar și atunci cînd par să se răsucească, să fie dense și concrete chiar și cînd par umbre ușoare și incredibile: ce profundă, ce zădărnicită aventură! Iată zidurile casei dintotdeauna, pereții și pantele Apeninilor, obiectele și lucrurile de atîtea ori cercetate își pierd trăsăturile particulare,

pe care Morandi le descrisese atît de înțelept și de poetic, pentru a se reimprima dramatic, „*flatus materiae*“ (suflul materiei), pe „anticele parapete“ ale Bolognei, ale Italiei, „ostatice“ ale unei Europe, savurată cu amărăciune, încetul cu încetul; atît de indestructibilă, atît de eternă, încît nu va putea niciodată să moară în speranțele lui Morandi. Iată, astfel, extraordinara *Natura moartă* din colecția Soffici. Aparent s-ar putea spune că Morandi vede în ea ceea ce a văzut întotdeauna.

În realitate, evidențierea puținelor obiecte se face aici ascultînd de o intuiție deloc neprevăzută, ci meditată în tihnă. În universul de materie tonală care ocupă, aș zice astupă, simțurile artistului, obiectele sînt ca urmele unei grave, violente apariții. E ca și cum am asista la descoperirea neașteptată a unui interior înăbușit de o tăcută, veche, crudă, topită lavă. Lucrurilor le-a rămas ultima tresărire agonică, contraponderile subite ale unei extreme dezechilibrări mortale. Eliberate de o povară oprimantă, față de lucrurile din planul al doilea — deprimate în matca lor neregulată, modulată după niște profile neliniștitoare, ambigue, tacit expresioniste — veșmintele cele mai apropiate de ochi par să stea ușor umflate, deși îmbibate greu de magma primă, ca să respire pentru o clipă ce pare eternitate, această viață mortală și splendidă la care sînt chemate.

Nu, nu este iluzia, marea iluzie a abstracțiunii care să-l consoleze pe Morandi cu un *spirituale*, cu un *geistig* imprevizibil și nemărginit; Morandi înfruntă, cu un curaj disperat, acțiunea de a-și forța limita pentru a o cunoaște mai bine și mai deplin. Odată cu abstracționismul european a căzut o diafragmă, sau cel puțin așa vor să creadă cei care sînt responsabili de asta. Morandi se gîndește că adevărata diafragmă este viața umană, din care nu se poate evada. Nici un „*bateau ivre*“ nu-l va putea îmbarca pe acest „pictor tradițional și sincer“ ca să-l ducă dincolo de ceea ce au fost pentru el, și poate și pentru
261 noi, Coloanele lui Hercule. Acest lucru îl știe

cel care, ca și el, este capabil să rămînă singur cu imaginea civilizației sale, pe care el o va putea forța, dar niciodată denatura. După acești „ani zero", întunecați dar decisivi, nu va mai fi nici măcar obosit, ba va fi chiar neobosit, ca pentru a-și îndeplini o splendidă și senină datorie pentru recuperarea, cu cotidiană forță vitală, nesecătuită nici astăzi, a aspectelor liniștite și esențiale ale unei vieți „normale", care nu se sfîrșește; ba chiar se prelungește ca o dulce, impalpabilă și poate lungă zi, în locurile sale de totdeauna, cînd în jur pare acum să cadă, și să fie deplină noaptea.

Sîntem tot în toamna lui '29. După o tresărire adîncă, după o evocare de medium cu ochii larg deschiși ca aceea din *Natura moartă* Soffici, lumea de fiecare zi pare acum irecuperabilă. Ochiul nu o mai poate domina concret, și cînd o regăsește, dar dezechilibrată, cînd evadează grăbit din ea, cînd o vede în vis ca pe o palidă fantasmă. Poate că după rapida, ușor rudimentara viziune cu *Pianura di Bologna (Cîmpia Bolognei)* este momentul cînd Morandi pare să conceapă un fel de lichidare grăbită a peisajelor îndrăgite, cu acea *Pianura di Bologna al crepuscolo (Cîmpia Bolognei în amurg)*, care reface aceeași imagine, dar înfășurînd-o în vălul unei întinse și leneșe ceți, ca într-o palidă eclipsă. Vitali a avut dreptate cînd a reamintit de „vedutele orașului care stau la baza picturilor de altar ale lui Guido". Dar, dincolo de plauzibila comparație cu Reni, mare, original patriarh al unui Seicento excentric, cine va mai regăsi vreodată, în anii noștri — și pe muchia de cuțit a unei viziuni care pare încă normală, deși risipită cu totul în notele cele mai rare — acest ochi de om de pe lună ? Cufundîndu-se în urzeala ușoară și deasă a tonului argintat — acoperă aproape semnătura și data, abia vizibile — Morandi a făcut din lume o vastă crisalidă cenușie, închegată din tremurate fosforescențe, cel puțin ca și Rothko. Pînă la sfîrșitul lui '29 va fi o admirabilă alternare de asemenea neașteptă-

tate, obscure şi generale variaţiuni în intuirea acestei lumi, mai ascunse şi mai libere decît i-ar fi apărut vreodată lumea reală.

După diafana şi imobila solemnitate din *Cîmpia Bolognei în amurg*, ochiul său, înfruntînd umbra palidă şi dură a interioarelor, intuieşte aici micul castel, tulbure şi negru, căzut într-o parte ca un lucru greu, din *Natura moartă* a colecţiei Jesi; sau, mai puţin tragic decît în *Natura moartă* din colecţia Soffici, dar într-o aspră şi bogată vibrare de lucruri, compune o scurtă şi dramatică povestire casnică cu obiectele din *Natura moartă* din colecţia Brandi de la Sao Paolo, Brazilia; unde intensa frumuseţe a gamei, cu tonuri de rugină, de brun, de alb splendid, ocru, albastru stins, se contopeşte cu acest monument sentimental, în care tonalismul tipic morandian pare să se supraciteze, să se desfăşoare în graniţele formei brusc încruntată, să se pună în directă comunicare cu calităţile materiei şi ale execuţiei. Este, de fapt, o cale de compromis între splendidul descriptivism de puţin mai înainte, şi noile presiuni şi agitaţii ce duc la o lume cu o imagine aproape desprinsă de referinţele sale directe. Acest dialog, tot mai angajant, cu obiectele (care devin acum figuri, mai mult decît ale unui sentiment, ale unei întregi serii de idei, intuiţii şi reacţii vitale), continuă să se aprofundeze, dacă e posibil, cel puţin ca forţă de insinuare fantastică într-o lume de lucruri care devine tot mai problematică în identificarea sa. Pentru că artistul va putea, desigur, să arate, dacă vrea, registrul de stare civilă al fiecărui corp în parte care compune *Natura moartă* din colecţia Mattioli (din '31); dar va fi totdeauna greu de explicat, prin acea prezentare firească şi obiectivă care, după cum spune o bună parte din critica morandiană, ar trebui să constituie scopul final, care este amprenta tipică a artei sale, pentru că niciodată aceste paste moi şi neliniştitoare n-au fost ca acum atît de recompuse în lucruri, apropiate, sudate şi clivate cu gingăşie după un ritm, o zidire, o complexă materialitate de aparenţe care

le înrudesc cu fantezia suprarealiștilor; mai mult decît niște obiecte, ele par corpuri, profile, organisme care stau în fața noastră, apropiate, domestice, dar cu o catifelare de o moliciune deloc liniștitoare. S-a mai spus, nu există un singur fel de a face suprarealism, și cele mai profunde, mai sfîșietoare aventuri au fost întotdeauna, probabil, cele petrecute între zidurile propriului ambient obișnuit.

Insistența neliniștită a acestor fantezii de fiecare zi produce acum un fenomen puțin frecvent la Morandi: creșterea cantitativă, mai mult decît interioară, a elementelor compoziției. Compoziție, dacă așa voim să denumim complicata înmănunchiere, bogata îngrămădire dintr-o gravură cu *Natură moartă;* este aproape o schiță enormă, un desen rapid cu penița tradus în eehnica gravurii, o mare însemnare aruncată tcolo să germineze; și se va transforma într-adevăr, mai tîrziu, adică în '32, în *Natură moartă cu măsuță de toaletă.* Deocamdată se adîncește într-o altă *Natură moartă.* Spre deosebire de *Cîmpia Bolognei în amurg*, unde totul este văzut ca de la o mare, nedefinită distanță, aici Morandi pare să întoarcă binoclul său și să arunce o privire de foarte aproape, intimă, ca de medium, către vasta panoramă de lucruri care ne apar ca lipsite de osatură, desfăcute, delicat curățate de nervi și risipite peste ele însele pentru a se amesteca totuși într-un subtil amalgam; respectînd însă, dacă privim cu atenție, schema precedentului proiect. În această gravură, adevărată capodoperă, problemele compoziției se evaporă într-o magmă moale, în care materia e o crisalidă ațipită, forma se nuanțează la infinit în inform, și acesta renaște vag, într-o extremă perceptibilitate, în formal. Un susur misterios, o simfonie surdă, înăbușită, dar zumzăind totuși prin mii de vene, pun stăpînire pe simțurile noastre neobișnuite cu asemenea miracole; aici, nici chiar exemplul lui Rembrandt nu mai este suficient, pentru că avem de-a face doar cu lupta directă, liberă, care nu amintește exemplul nimănui, lupta lucrurilor din visul

secret al unei minți. Acest scurt poem de *informel* delicat (în realitate de un simfonism atît de impalpabil, de imperceptibil murmurat, atît de încărcat de gemete sufocate, de suspine lungi și încîlcite, supraexpuse, care amintește parcă, prin analogie, de *Wozzeck* al lui Alban Berg) nu se teme de comparația cu arta Europei din acest secol, și mai ales din acei ani.

Arta italiană se demonstrează aici cel puțin egală chiar și cu cea mai îndrăzneață tentativă, nu pe linia facilelor, explicitelor traiectorii „moderniste", ci pe un drum care va fi cel al oamenilor cei mai valoroși din generația care urmează. Un adînc contact cu viața, printr-un fel de negație extrem de delicată, subsistă aici; dar, într-o vreme în care ideologii sau iluzii de tot felul au pretins artei să fie, nu umană, ci umanistă, și cînd și avangarda occidentului a pretins să se erijeze în diriguitoare a unei arte mari, dar unilaterală și voit intelectuală (nu vreau să subestimez cu nimic măreția, pentru mine perfect întemeiată, a unui Mondrian, dar s-a văzut ce soartă a rezervat lumea esceticelor sale iluzii de optimism transcendental), oamenii pentru mine cei mai adevărați, cei care au salvat umanul în salutara, deși aparent bolnava, particulara sa indestructibilitate, au fost cei care păreau să nege acele iluzii, acele umanisme, acele ambiții ce s-au dovedit apoi în mare parte greșite.

Să nu uităm că fascismul își consolidează rădăcinile, că nazismul e tot mai aproape, că în Rusia nu va întîrzia mult „strîngerea de șurub" stalinistă. Arta nu putea evita cu totul, măcar prin contralovitură dialectică, aceste condiționări. La Bienala din '30, vor exista, pentru prima dată, „premii instituite pentru prima oară pentru teme de viață politică, socială și muncitorească în Italia de astăzi", și secretarul Maraini, om de altfel nu lipsit de unele merite, scria în catalog: „Faptul că s-a suscitat o fervoare de creație manifestată cu atîta curaj în compoziții grandioase, rupînd cu uzanțele invadate de zeci de ani de
265 fragment, de schiță, de studiu ca scop în sine,

faptul că pictura și sculptura au fost dirijate să exprime pasiunile care agită epoca noastră și aspectele care o configurează, este deja un rezultat care constituie o mîndrie pentru cea de-a XVII-ea Bienală...“ Urmează apoi urările ca Bienala să poată dispune și în viitor de premii mari „pentru a încuraja și stimula la artiști conștiința vieții la care participă“. Din păcate, viața la care artiștii ar fi trebuit să participe începea să fie neautentică, planificată, nesocotind adesea dreapta judecată.

În secolul totalitarismelor, al planificărilor hotărîte de sus, și mai tîrziu al „mistificărilor“ la fel de nivelatoare, puțini artiști umani pînă în fundul sufletului, șovăind în lăuntrul și în afara lor, s-au ridicat întru apărarea unei legături adevărate cu viața. Manifestări fragmentare vor fi fost și vor fi, renegări ale aparentei frumuseți-eroism atît de intens predicate din atîtea părți; dar ce să spunem atunci de kilometrii de cimitire cenușii lăsate de diferitele retorici, de marile simfonii în palatele enorme, de frescele cu grupuri sculpturale? Morandi își apără colțișorul lui care — pe măsură ce trece timpul — din turn de fildeș se dovedește a fi tot mai mult un refugiu de viață adevărată împotriva forțelor în spatele cărora se află golul, împotriva statuilor care sună în van, împotriva simfoniilor fără substrat. În anii aceia „forma“ vrea să spună, înainte de orice, definirea voită a unor lucruri neadevărate, cu atît mai neadevărate în lumea occidentală, obișnuită de secole cu mobilitatea tradiției critice, experimentale, empirice, cu continuitatea unei acțiuni liberale în sens înnoitor și activ. Morandi a experimentat în sine însuși, cu o mută dar pentru asta nu mai puțin sfîșietoare dramă, lupta, chinuitoare pentru un latin, între formă și inform; și drama aceea a fost încredințată unor fragmente, dar fragmente care constituie, unite între ele, o și mai mare consecvență față de faptele grandilocvente care apăreau tot mai exagerate atunci.

În anul următor, 1930, faimoasa, pe atunci, Sarfatti scrie despre el, în micul tratat *Storia della Pittura Moderna (Istoria Picturii Moderene)* doar aceste două rînduri: „Artist singuratic și gînditor. În tablourile sale se respiră un aer de închisă și dulce melancolie casnică." Era puțin, fără îndoială; dar clima de atunci era de așa fel încît nu s-ar fi putut înțelege ușor lucrurile ascunse, de la care totul te îndepărta. Chiar autarhia și cultivarea tot mai greoaie și retorică a miturilor naționale au produs pînă la urmă, drept răspuns, o interpretare formalistă și substanțial ermetică a acestor acte, a acestor opere care exprimau, în schimb, viața, așa amară și singuratică cum era ea. Mișcări asemănătoare, care l-au făcut pe el, om puternic, să producă aceste capodopere, s-au epuizat în tardivul și comodul ermetism italian. S-a născut atunci mitul, fascinant dar negativ, al singurătății lui Morandi, legenda pictorului în afara timpului și legăturilor cu oamenii. Aceasta coincidea cu involuția conceptului de autonomie estetică (respectat deja cu dificultate, și adesea nerespectat la nivelul său corect chiar de Croce însuși), în izolare magică, și aproape mistică, de faptul de artă. Brandi a fost cel care, după cîțiva ani, a demonstrat o rafinată capacitate de a se apropia cu sensibilitate de anii aceștia morandieni, atunci cînd scrie: „Precisa, reconstruita integralitate a volumelor cedează atunci în fața forței germinante, capriciului plastic al culorii devenită densă, supusă, vibratilă acum și moale ca un epiteliu." Sau vorbește de o „apariție subită, excitată, care-ți scapă, incertă în contururi ca mediată de o televiziune interioară" a acelor „biete obiecte"care se sfărîmă, se rup, se clatină, mimetizează fondul, cu alte obiecte, cu umbrele pe care le proiectează". Dar acolo unde mi se pare că nu a fost suficient să se rezume acele obscure motive prin ideea de „pictură înțeleasă ca pură efuziune lirică", a fost necesar ca după mulți ani, și mai ales după mari prăbușiri, un scriitor, nu un critic, Piovene să atragă astfel atenția asupra necesității de-a

arunca o punte de legătură între artistul pur Morandi și profundul om al Europei care se afla în el. „Se nasc aici forme de umbră, în care adevărul trece într-o substanță ce pare să fi luat naștere din sîngele nostru, înconjurat de o căldură de o concentrată fantezie. Și peisajele sînt surprinse aproape la ieșirea din întuneric, încă nesigure în formarea lor, în magicul moment intermediar între confuzie și formă. Aceste semne dovedesc cum pictura lui Morandi este poate cea mai apropiată de fonul moral al picturii contemporane, de la care primește, cu o sensibilitate extremă, chiar și vibrațiile cele mai mici." De asemenea, afirma că o astfel de pictură era întru totul deschisă viitorului, și că ea se revărsa acum asupra picturii celor tineri. Această legătură fundamentală, și pe care am încercat în mai multe rînduri s-o scot în evidență, fără a urmări în schimb să secătuiesc cu ea valoarea artei morandiene, era reconfirmată mai departe de Piovene: „În noua fază picturală, se ridică și predomină un pictor ca Morandi, chiar prin ceea ce este în el sugestie încă întunecată, acea căldură de confesiune nedeterminată, pentru chinuitul și nedefinitul său compromis între format și inform."

Cît privește publicul care vedea mai tîrziu aceste lucruri, la a treia Quadrienală din 1939, și spunea: „acum Morandi pictează lucrurile ca și cum le-ar vedea oglindite într-o apă mișcătoare", el folosea, de fapt, o imagine care nu se deosebea de aceea a pescarului din poezia *Marezzo (Marmoraj)* a lui Montale, care „*Guarda il mondo del fondo che si profila | come sformato da una lente (Privește lumea adîncului care se profilează | ca deformată de o lentilă)*". La fel ca în acel peisaj marin transferat în poezie, uneori chiar și în tablourile lui Morandi în jurul anului '30 „*Un ondulamento sovverte | forme cionfini resi astratti (O creastă de val răstoarnă | forme hotare devenite abstracte)*". Sensul picturii lui Morandi din acei ani nu poate fi înțeles, deci, fără acea legătură cu „fondul moral" al picturii contemporane, care

nu era altceva, în esență, decît legătura sa, nu cu suprafețele, ci cu profunzimea afectivă a vieții istorice. Cum să nu înțelegi protestul mut, inconștient și amar, în sensul unui „a fi ajunși iarăși la capăt" al acestui liniștit *révolté* de pe meleaguri catolice? De tradiție chiar prea civilizată și antică, el este totuși încă decis să se lupte cu sine însuși, și deci să dea acea luptă de apărare a lui însuși și a valorii împotriva non-valorilor schematice, veleitare, intenționale care umblau să răscolească viața italiană; să dea, nu în mică măsură, și acea luptă a Europei din 1930.

Morandi se îndepărtase foarte repede de retoricile ce se nășteau imediat după război; ne putem imagina acum cum începuturile acelea dăduseră roade prea puțin plăcute; retorici despre om și despre marile sale destine, abuz continuu de concepte de eticitate nedemonstrate altfel decît în cuvinte răsunătoare, eforturi prea puțin posibile și gîndite, ținînd seama de forțele destul de reduse ale patriei italiene, de a maturiza tîrzii, și acum anacronice, pretenții de imperiu. Morandi e singur. A rămas prieten cu oamenii de la *Strapaese*: îi respectă pe Soffici, pe Carrà, pe Rosai, pe De Pisis. Cu toate acestea, este singur; pentru că acum „mințile de aceeași măsură" sînt altele. Un aer asemănător, în sfîrșit, dacă nu chiar identic cu al său (pentru că la Morandi accentul *révolté* cade tocmai pe condiția umană, și nu numai pe condiția istorică), îl veți găsi în trecerea de la *Oasele de sepie* la *Ocaziile* și mai amare ale lui Montale; sau în versul închis al provinciei părăsite în anumite povestiri foarte frumoase ale unui scriitor foarte tînăr, Alberto Moravia și, firește, în picturile proaspetei pe atunci „*scuola romana*", ale unora ca Scipione sau Mafai, care se iveau chiar prin '30. Cel puțin pare comună convingerea că viața este, din punct de vedere fizic și metafizic un lucru amar, dezolant, *vanitas vanitatum* (deșertăciunea deșertăciunilor); că, de fapt, sîntem agățați de ea, *hic et nunc*, liniștiți sau disperați;
269 că ea este nimic, dacă vreți, dar că nimicul acesta

nu este o idee metafizică și nemărginită ci, dimpotrivă, o fatalitate fizică.

Pentru această minoritate care se frămînta plină de amărăciune în sine însăși, Italia nu va avea niciodată să roșească în fața nici unui forum cultural. Un om care a asistat la toate acestea, Giorgio Castelfranco, într-un nepărtinitor și pătrunzător eseu despre *La Scuola Romana dal 1930 fino al 1945 (Școala Romană din 1930 pînă în 1945)* a scris, fără să greșească, despre „o sinceră și profundă reculegere" a celei mai bune arte italiene în acești ani de după 1930; și mai adaugă, cu o indulgență poate excesivă, dar nu absurdă, că „majoritatea intelectualilor italieni a suportat dictatura fascistă îngrijorată și dureros uimită, dar, înhămată la carul vieții cotidiene, și-a continuat munca pe care o putea sau simțea că trebuie s-o facă: un ethos amputat, desigur, de baza lui politică, dar care totuși a putut să supraviețuiască..." Iată, deci, un ethos amputat de baza lui politică. Nu sînt vorbe goale, dar vorbele acestea vor să spună că pentru cei mai puternici (și Morandi a fost cel mai precoce, încă din '21, și cel mai puternic dintre toți cei care s-au întors în această direcție) a fost vorba de întoarcerea protestului asupra lor înșiși, cu conștiința tot mai acută a unei amare condiții și religii de existență. Mi s-a întîmplat, recent, să admir trei tablouri din colecția Caetani. Stăteau unul lîngă celălalt: un *Cinquale (Cinci obiecte)* — cred necunoscut — de Carrà, frumos ca tablourile sale din anii cei mai buni, frumos ca și, sau mai mult decît cele mai frumoase tablouri ale lui Fautrier: cîteva limbi de culori violacee suspendate într-un spațiu absorbit: o *Natura morta di fichi (Natură moartă cu smochine)* de Scipione: patru fructe separate, expuse pe o masă în perspectivă răsturnată, foarte neliniștită, foarte încărcată, de o disperată, febrilă senzualitate, pentru că este foarte dezolat încredințată figurativului explicit, și nu consolată de simbolurile unui Gorky; și în sfîrșit un *Peisaj* de Morandi, din '30 (Col. Caetani, Roma), orb, puternic și mut colț din Apenini, culoare, parfum,

materie de paie aurite, de acoperişuri arse de soare, vegetaţie nu prea bogată, apăsată de un cer acoperit. Pe neaşteptate, în faţa celor trei tablouri, am simţit că, înainte de a dispreţui această artă a „autarhiei" ar fi necesare nişte examene de conştiinţă, antene sensibile, voinţă de aprofundări care par să lipsească tot mai mult, din cauza progresivei, egalizatoarei, rapidei epuizări a vieţii noastre culturale.

Nu greşea Castelfranco cînd, vorbind despre Roma din '20 pînă în '40 — şi lucrurile sînt oarecum valabile şi pentru Milano, şi poate şi pentru Torino, în timp ce pentru un oraş ca Bologna a trebuit să fie un Morandi ca s-o scoată din discuţie — scria: „Pentru arta contemporană... dacă nu era cu putinţă informarea la zi — ceas de ceas — cu ce se petrecea în celelalte capitale ale Europei liberal-democratice, exista totuşi o atenţie critică foarte vie; dacă nu era lesne să te găseşti zi de zi în faţa ultimului *vient de paraître*, existau pe de altă parte destul de rar acele valuri de imitaţie facilă, care a străbătut în lung şi-n lat, în mod frecvent „lumea artei". Ne displace totuşi, o spunem limpede, că acutul comentator nu a relevat anticiparea neîndoielnică — lăsînd la o parte orice problemă de calitate — pe care Morandi a exercitat-o asupra şcolii romane. Lucrul este atît de evident, atît de bine şi de lesne documentabil *ad anum* (an de an), şi, cred, atît de comun acceptat, încît era suficient să fie amintit. Va fi de subliniat, în schimb, forţa sporită cu care Morandi a luptat împotriva atracţiei informalului, pentru că erau tot mai fondate orientările sale de idei şi de stil, sau, dacă vreţi, tot mai implacabilă determinarea cu care se mărturiseşte informalului. Şi nici nu ajunge, astăzi, să vezi cum oameni de o înaltă statură culturală, şi tinerii lor elevi, deşi îi recunosc lui Morandi, prin puterea lui de „intimitate tot mai profundă şi secretă", capacitatea „de a realiza un ideal moral", îi conced doar o nobilă poziţie de „apărare a poeziei". „Cînd se încredinţează apărarea unui coruptibil ideal moral purităţii, intangibilităţii poeziei, nu se pot

risca aventuri intelectuale, nici participarea la bătălii ideale care, în mod necesar, se desfășoară pe un front cu mult mai vast decît este cel al artei". Această inexactă, chiar dacă respectuoasă limitare a artei lui Morandi (căreia-i prefer, o spun deschis, vechea limitare, nu mai puțin respectuoasă, de altfel, a lui Morandi ca „mic-burghez", făcută de Trombadori), este una dintre multele dovezi a pericolului unei aplicări schematice, din punct de vedere istoric, ale unor ideologii nu întotdeauna aprofundate, și a unei insuficiente capacități de a înțelege în opere viața efectivă a poeticilor. Mă gîndesc din nou la cele trei tablouri Caetani, care colaborează ca să denunțe o diferită, dar deopotrivă de pasionată, de macerată participare la viață. La unii ea a fost, măcar pentru scurtă vreme, nu umilită, ci pusă la încercare și schimbată chiar de „autarhie". „Aventura" acelor ani, dacă vrem să păstrăm chiar acest periculos substantiv, a fost în mod evident, la Morandi, tot atît de cutezătoare (înlocuind tot ce era de înlocuit) ca și cea din perioadele cele mai înflăcărate și mai corupte ale lui Burri. Dar în timp ce la Burri diferite condiții de circulație culturală liberă și împrejurări fericite în înlesnirea înțelegerii aderenței la timp, i-au oferit destul succes precoce, cele „autarhice" au plătit, și plătesc și acum, prin neînțelegerea și întîrzierea, în ceea ce le privește, a culturii care ar fi trebuit să-i înțeleagă înaintea oricărei alteia, cultura italiană. Ea, deși cu atîtea contribuții pozitive chiar, își pierde încă timpul cu spaima de a fi declarată țărănească, autarhică, provincială. Morandi, cel puțin relativ, a dat satisfacție mișcării *Strapaese* de atunci, a dat-o de asemenea și modernismului de astăzi; și nu era, și nici nu este cu adevărat, cum este și drept pentru un om profund, pentru un italian din Nord, de intimă factură europeană, nici cu unii, nici cu alții.

După misterioasa toamnă a lui '29, anul 1930 vede un Morandi puternic, grandios (în afara unor rare

episoade peisagistice de o aeriană prețiozitate, în gravuri), preocupat de recuperarea formei; dar acum trebuie să fie o formă care să nu excludă nimic din corporalitatea lucrurilor. *Grande natura morta con la lampada a petrolio (Mare natură moartă cu lampă de petrol)*, reia, de exemplu, tema „vechilor obiecte"; dar această precisă și moderată grupare de forme are o ritmică atît de intensă și de discretă încît din ea se naște, în loc de o splendidă „stampă gen Ottocento", o înmănunchiere corală de sentimente explicite și curate. Morandi, autorul întunecatului și aproape amenințătorului *Autoportret*, al puternicului *Peisaj* Caetani, nu poate rămîne satisfăcut în fața acestei moderații atît de stricte. Aparențele care i se sfărîmaseră între degete, sau care apăruseră din nou în fantomatica și greoaia improvizație din *Natura moartă*, iată că acum le ține iar în mînă, măcar pentru o scurtă vreme, ca un maestru matur și înțelept. Lampa cu petrol și fructiera din *Natura moartă* Giovanardi nu mai sînt, într-adevăr, umbre dense de obiecte, ci lucruri rezistente și întregi, modelate printr-o plastică directă, sau doar amintită pe acel fond, foarte elaborat, de o fascinantă materie. Intervale metafizice ritmează o substanță nemetafizică, într-un echilibru de moment între viziunea tradițională și o cercetare modernă a realului.

Dar în *Natura morta con conchiglie (Natură moartă cu scoici* cu o vigoare ce pare să reunească „corpul" lui Courbet și eroica cercetare a vizibilului întreprinsă de Cézanne, Morandi ne șochează cu apariția violentă, gravă și acută, aproape stereometrică, atît de îndîrjit a fost ochiul lui — a acestor obiecte naturale. Scoici, da, scoici ca toate scoicile, dar deja alese cu grije dinainte, pentru că orice spărtură a lor, orice crăpătură, volută, excrescență poate fi o profundă dramă obiectivă și, implicit și aproape casnic, umană. Totul este aici tensiune împietrită, totul amintește aici de un dialog agonic între corpuri și figuri aproape grotești. Totul, deformări expresioniste,
 aluzii suprarealiste, este reluat aici într-un singur

context intens ambiguu, în sensul că totul este aici candid, aproape insuportabil de explicit, și în același timp misterios: formă formată și formă „informală" devin aici concrete într-o singură cuprindere.

În *Gerani (Mușcate)* nu mai sînt decît umbre vane și chinuite, metrice sensibilă de agitație naturală, neliniște friabilă, eleganță supremă a unei materii care pendulează între viață și moarte. Ele sînt atît de vii încît amintesc de corpurile lui Soutine, a căror dimensiune nu devine internă, ci rămîne cuprinsă în suprafețe, ca după un accident care să fi lăsat admirabile și tragice urme de lucruri. Dar în comparație cu agitația vie soutineană, sentimentul morții este la Morandi solitar, mut, disperat. Nu este exclus, de altfel, ca în acea perioadă Morandi să fi văzut cărticica lui Faure despre marele Chaïm, publicată în 1929, și care a început să circule repede și la noi; dar și în cazul acesta, ca deobicei, dacă a fost vreo relație, ea n-a fost de dependență. De altfel, lucru dovedit de autenticitatea dezvoltării sale, de intuiția sa profundă în contactele cu actualitatea cea mai plăcută, Morandi nu a putut lua, vreodată, din cunoașterea vreunui pictor pe care l-a admirat, decît un impuls de a-și regăsi, cu deplină independență, mai vechea și secreta cunoaștere de sine însuși; aceea a copacilor ca niște coase, din '14, cel cu *Cornetul de flori* din '22, ambele din colecția Jesi.

Și totuși, în timp ce el este angajat în această luptă extremă, Bienala, invitîndu-l, în sfîrșit, să expună ca pictor, îl amplasează, cu 4 opere în sala 14, alături de 7 tablouri de Chessa, 8 de Galante, 11 de Carlo Levi, 5 de Menzio, 8 picturi și 10 guașe de Paulucci. Iată-l pe Morandi, „pictor tradițional și sincer", expus în lumină minoră alături de bunii pictori din Torino, ezitînd timizi între un precaut *Novecento* și rafinate maniere franțuzești. Aprecierile doamnei Sarfatti nu se deosebesc în acel an de cele puține anterioare, ale lui Longanesi; și, în sfîrșit, în „Corriere della Sera", intervenția rapidă a lui Ojetti: „Numai

Morandi, cu castele lui naturi moarte în prăfuite tonuri cenușii și gălbui, se îndepărtează de această bogăție și catifelare, dar prefer gravurile sale..." Iar Longanesi, în însemnările sale — *Notes* — pentru Bienală, din iunie, 1930, pare chiar să-l mîngîie pe prietenul său, notînd: „În marele festival al Bienalei Veneţiene, naturile moarte ale lui Giorgio Morandi se odihnesc, tăcute, într-o rezervă demnă, ca niște tinere călugărițe care au nimerit într-o sală de bal". Și nu s-ar putea spune, după celelalte aprecieri pe care le face, că tînărul scriitor ar aprofunda prea mult lucrurile. Se orientează spre Parisul pitoresc al lui Utrillo, și spre cel sensibilist al lui Despiau ; dar, în pavilionul german vede, venit să „salveze armele germanice", pe Hofer demnul „pompier" vagamente italienizant. Nimic despre Grosz, nimic despre Beckmann, nimic despre atrocele dar puternicul Otto Dix, nimic despre vechii expresioniști, nimic despre Ernst, nimic despre Kandinsky, nimic despre cele 13 tablouri ale lui Klee care, măcar citindu-le titlurile, te fac să gîndești. Nimic despre englezi, care-i prezintă pe Sickert,pe Epstein, pe Moore.

De altfel erau timpuri grele pentru toți, în aparenta euforie a academismului în creștere. Iată-l pe Manganelli, cu o înghețată, banală *Isis*, iată-l pe Severini, împotmolit într-un neplăcut academism al suprarealului. În total, o greoaie iluzie de măreție, și un „pompierism" efectiv. Waldemar George își încheia prefața la expoziția sa despre *Apels d'Italie*, astfel: „Noi încercăm, mai ales, să punem în evidență primatul și supremația italienilor, considerate ca o cosmogonie, ca un stil, ca o ordine". Mai spontan decît atîta, era greu să fie cineva. Pentru Morandi o notă cu adevărat pozitivă: Kokoschka a admirat sincer, cu această ocazie, pictura lui.

În '31, respingînd toate cîte erau cuprinse în fraza lui George, Morandi se scufundă tot mai adînc în tăcerea lui. Modest, fără să importuneze pe ni-

meni, fără ca nimeni să-l înțeleagă cu adevărat, pictează tablourile și lucrează la gravurile pe care eu le socotesc a fi operele lui cele mai îndrăznețe și mai noi din Europa acelui moment. Sînt obiectele lui obișnuite, dar acum pictorul reia cercetarea, încercată în profunzime pe la sfîrșitul lui '29 și urmată intermitent în '30, cu o și mai dură, tristă, îndîrjită înțelepciune. Cunosc, din acest an 7 picturi și 8 gravuri. Doar într-o *Natură moartă* desăvîrșită, senzuală și severă, pe care Morandi n-o iubește, și într-un uimitor *Peisaj* gravat, fierește în timpul verii grizzaneze, autorul și-a îngăduit o pauză în tradiția superb interpretată. În *Peisaj*, totuși, chiar dacă orice distanță e modulată de ton, viziunea se închide iarăși într-o lumină atît de diafană și de compactă în același timp, încît datul atmosferic este miraculos asemuit cu umbra materiei. Aceasta, evaporîndu-i-se parcă esența, pare să ridice, să suspende, în tăcerea înaltă, un dens și interminabil freamăt de seară.

În schimb, oricare dintre celelalte opere este mărturia unei obsesii halucinante, puternice, aproape nebune. Într-adevăr, cum scrie Brandi, „s-ar putea vorbi acum de un atac dizolvant la obiect", dar obiectul nu cedează niciodată. Strîns și comprimat, aplatizat în matricea rotundului, abia înflorind prin lungi și magice acumulări, contorsionat în dense oscilații, înterșanjabil cu propria umbră, nu cedează niciodată. Se deformează în mod dureros, este *autre (altul)*, poartă tragice scobituri, devine fantasmă pură și strălucitoare, capătă reflexe magice ca într-o mină de sare, pare metal, pare gata să se sfărîme, dar nu cedează niciodată. Aceste obiecte sînt „ostaticele" sale cărora el, totuși le este prizonier; sînt „ostatice" și, în mod sigur, *hautes pâtes*.* Pe acest drum cu totul singuratic, unde nimeni și nimic nu mai slujește la ceva, unde nu mai sînt părinți, și piciorul se izbește de un pămînt dezolat care este numai al lui și al nimănui altuia, cu

* materie formată în tablou de surplusul de culoare (în lb. franceză în original).

această operație funebră și vie, în același timp, Morandi a zădărnicit acuzațiile, adesea întemeiate, de superficialitate, de lipsă de gîndire italiană. Italia, ca „pămînt al morților", retrăiește ca dat al experienței particulare și totodată universale; chiar și pămîntul acestor obiecte tulburate de lunga preocupare cotidiană de a se transforma în fantasme dense, este pămînt al morților. Dar este o moarte care se trăiește în fiecare zi, în fiecare ceas.

Morandi este puternic, este într-adevăr puternic în discreția sa plină de forță, care-l însoțește chiar și cînd se scufundă: astfel încît nimic nu este neînfrînat în el, chiar și în pînzele cele mai cutezătoare. Chiar și cei doi francezi, puțin mai tineri decît el, Fautrier și Dubuffet, care nu vor fi prea străini de linia acestei picturi, sînt totuși departe de convingerea pe care o cultivă Morandi: aventura cea mai mare, adică adevărata aventură, nu este aceea de *perdre pied** în necunoscut, ci de a escava necunoscutul, prin mijloace infinite, din structurile misterioase ale termenilor cunoscuți. Se crează astfel o dialectică între tradiție și actualitate chiar și mai fascinantă, pentru cel ce nu a renunțat cu totul de a fi *homo sapiens*, decît simplistul, unilateralul concept de *perdre pied*. Morandi este cu adevărat, în acest sens, un mare artist al Italiei de Nord, un pămînt care, la unii dintre oamenii lui cei mai mari, a văzut o spontană compensație între dinamismul nordic, uneori exaltat, și imobilitatea mediteraneană. Morandi a demonstrat această compensație cu cea mai mare profunzime, lucru de așteptat la un adevărat artist italian de atunci; poate chiar și de astăzi.

Se poate afirma, într-adevăr, că cei doi artiști mai „solizi" pe care i-a dat generația mea în Italia, Morlotti și Burri, extrag, în mod singular, un mesaj din această zonă mai solitară a operei sale. Gîndiți-vă la Morandi, dacă vreți, punîndu-l alături de Soutine, ca primul autor parțial și șef de

* a se rătăci (în lb. franceză în original).

grupare al unei istorii care se propagă în mod diferit la Fautrier, Dubuffet, Morlotti, Burri; veți vedea că există o legătură. Și pentru ca cititorul să nu se gîndească la improvizații dictate de modă, îmi îngădui să transcriu un fragment dintr-o scriere de-a mea care datează de acum, aproximativ, cinci ani: « Dar dacă nu a avut nimic de spus lui Wols sau lui Pollock (cărora nu le puteau fi decît niște progenituri oarecum laterale unele momente mai pure ale stărilor sufletești ale congestionatului nostru futurism boccionian, alături de momentele cele mai înalte ale lui Kandinsky expresionist-abstract), care sînt nordici, tipic nordici, și care par să intre în contact, chiar și din acest motiv, cu începutul dinamic, și implicit emotiv, al naturii și al conștiinței, nu s-a spus că Italia nu a dat chiar nimic istoriei la care ne simțim participanți. Cine va putea să urmărească din nou o determinată activitate italiană, va porni de la misterioasele naturi moarte ale lui Morandi, din jurul anului '30 (sînt cele de care ne ocupăm, și nu ținusem seama, atunci, de încă foarte vechea și surprinzătoarea zămislire a operelor dintre '21 și '23), care sînt cele mai libere ca formă, cu tonul cel mai deosebit și mai dens de materie (enunțate poate într-un mod mai secret și mai bogat de *Oasele de sepie* ale lui Montale), cu importantul și colateralul apendice mafaian (am văzut, la Bienală, chiar și un Pirandello de tinerețe, care putea fi pus alături de Fautrier), pentru a putea trece la naturile moarte, la pasajele cele mai palide, mai sălbatice, mai încărcate de plasmă cromatică ale lui Morlotti de prin '44. Aceste opere par, într-un fel, că au în comun o atitudine potrivit căreia pictorul pare să afunde amprenta lucrurilor într-o matrice originară, și aproape să dovedească astfel, într-un mod dezolant de imediat, abia diferențiata consistență. Nu un primitivism, în sfîrșit, ci un ireductibil început, urme aproape ciudate ale degetelor umane pe materie: „*memento quia pulvis es (amintește-ți că ești țărînă)*". Dar estetismul pe atunci aproape inevitabil al ambianței culturale italiene a înțeles aceste opere ca date de fapt

numai picturale; şi le-a citit tocmai în cheie estetică. Artişti, critici trăiau, să nu se uite acest lucru, într-un climat pe care fascismul, dacă nu-l izolase cu totul (ceea ce nu ar fi prea exagerat să spunem), îl îndepărtase, desigur, de izvoarele avangărzii; suprarealismul şi abstracţionismul, cu toate părţile lor bune şi rele, abia se arătaseră pe scena italiană. Era deci aproape inevitabil ca o asemenea pictură, atît de legată materialiceşte (cel puţin ca fapt executiv) de pictura lui Fautrier şi a lui Dubuffet, pe care, în schimb, la Paris, unii au înţeles-o repede ca pe un fapt revoluţionar şi *„qui vous fait perdre pied"** (Tapié), nu putea, decît printr-un miracol care nu se produce, să nu fie interpretată în mod asemănător. Lăsînd deoparte orice consideraţie asupra calităţii, este clar că o legătură stilistică poate să fie, restabilită măcar a posteriori. Şi nu este doar o legătură stilistică, pentru că neînfricatul romantism al nordicilor fiindu-le străin tuturor acestor pictori, operele lor rămîn ca un denunţ al unei condiţii umane de bază, pe care artistul francez sau italian, comparativ, o simte mult mai uşor în forme concrete, dense, potenţial stilistice chiar dacă deformate de o mai mult sau mai puţin secretă încărcătură expresionistă (nu sînt scutite de asta nici acele naturi moarte ale lui Morandi la care ne referim) sau suprarealistă. Din păcate, cultura noastră, de foarte multă vreme abătută de la primitivismele sale care fuseseră canalizate nefericit într-o nouă retorică naţionalistă. nu putea îngădui ca aceste semnale să semnifice, deja, o îndrumare, dacă nu un strat al unei acţiuni cu adevărat moderne. În timp ce la Paris aceşti artişti erau numaidecît remarcaţi, apreciaţi poate chiar mai mult decît se cuvine (dar cînd se ştie vreodată cît se cuvine?), cuprinşi de Tapié într-un concept de „aventură" modernă care ne apare incitantă, dar probabil nu cu totul productivă în profunzime, aici, la noi, au rămas forţe

---

* care v-au făcut să vă rătăciţi (în lb. franceză în original).

aproape total inconștiente de o posibilă direcție a lor, după opinia noastră, cu mult mai novatoare față de „Novecento" decît ar fi fost, sau au fost într-adevăr după aceea, intențiile impresioniste și mai mult sau mai puțin sociale de la „Corrente". »

Am dorit să reamintesc această pagină a mea, nu atît pentru a revendica intuiția (rămasă, cum era și de prevăzut, fără ecou) a acestor legături ci ca să mă controlez pe mine însumi. Voi spune că, după cinci ani, sînt mulțumit că am scris-o. Cred că nu am fost nici nechibzuit, nici sacrileg, amestecîndu-l pe Morandi în acțiuni care păreau, atunci, aproape scandaloase față de sacralitatea conformistă cu care se obișnuia să fie înconjurată în Italia, opera sa; cu reverențe care ajung în cele din urmă un alibi pentru a evita prezența lor efectivă.

Desigur, Morandi nu este un stegar al „picturii de materie", sau al picturii *informale*; cine nu știe lucrul acesta? Dar prea adesea au încercat unii să ne arate doar aspectul lui formal; echilibrul său, niciodată cutezanța sa; lucrurile sale satisfăctoare, niciodată greutățile; eleganța, niciodată forța sa; tonalitatea sa, niciodată lupta pe care a dus-o, sau înverșunarea acestei tonalități, în cadrul materiei. Firește, nu dorim să arătăm, prin antiteză, doar un Morandi al vieții imediate, profund informal, abandonat simțurilor; cum, dimpotrivă, ar fi nedrept să arătăm doar focurile lui reci, rațional demoniace, ale „metafizicii". Dar să nu se uite niciodată că în jurul echilibrului său de bază, echilibru de italian foarte civilizat din Europa, s-a desfășurat în el o luptă profundă, cu ample oscilații interioare, toate de o mare puritate. Întreaga istorie a lui Morandi, așadar, este cu totul alta decît aceea care circulă în mod obișnuit. Ar fi deajuns, de altfel, pentru cititorul avizat, să răsfoiască reproducerile acestei cărți, pentru a înțelege absoluta „lipsă de monotonie" a acestei opere atît de variate și atît de coerente, atît de armonioase și atît de contestate, operă în ansamblu atît de puternic și de lent epică. De la început cartea aceasta l-a prezentat în cuvinte

scurte și expresive, ca pe un om de luptă și de îndelungată experiență, ca și Bardi: „... pentru că Morandi este un om viu, care nu rămîne în olimpuri prea ușor de construit". Legătura Morandi, Soutine, Scipione, Fautrier, Dubuffet, Morlotti, Burri este, deci, după opinia mea, de reținut. Nu este de datoria mea să insist prea mult aici, deoarece Morandi nu se definește întru totul prin această parte a operei sale atît de puternică și de modernă prin înțelesurile sale tainice, dar cred că va constitui un teren de cercetări ulterioare pentru cel care va dori să studieze care a fost contribuția cea mai importantă a zonei latine la istoria, poate cea mai pierdută și mai disperată, dar desigur cea mai umană, și de aceea cea mai autentică a artei din secolul acesta.

Morandi, care a fost întotdeauna maestrul „compoziției", acum, cînd acest concept bîntuia la modul retoric, nu se mărginește să dea „un atac dizolvant asupra obiectului", ci, aș spune chiar că-l dă asupra sintezei care leagă obiectele, asupra acelei „compoziții" care pare să fie sigiliul ultim al oricărei idei de clasicitate. *Storia della Pittura Moderna* a Margheritei Sarfatti, apărută în 1930, — o mică lucrare care, recitită, după o vreme, nu respinge ideile de modernitate, înțelegînd și abstracționismul — era dominată, de ideea de compoziție. „Clasicitatea modernă"; intenția artiștilor de la „900" de a fi „italieni, tradiționaliști, moderni"; acea aspirație, națională și mediteraneană, spre o „ierarhie eternă" de armonie și frumusețe, care revenea după un Ottocento realist, prin intermediul stimulilor cezannieni, picassieni și cubiști, în Italia ca la antica și cea mai firească reședință a sa; iluzia că o atare apoteoză neomediteraneană ar coincide cu presupusa renaștere politică italiană; toate acestea, cu Italia acum în frunte, se realizau, după spusa Margheritei Sarfatti, conform canonului „compoziției".

„Zeități de mult fugite, ideile generale, ideile
 conducătoare se întorc, ținîndu-se de mînă, în

domeniul artelor plastice." Compoziția era o sinteză vie; o respirație a „ideilor conducătoare": „... pentru că această problemă universală de azi, în jurul căreia toți se ostenesc, este o problemă prin esență și prin tradiție mediteraneană și clasică, adică italiană". „Din care motive, pictura italiană, singura dintre cele moderne, chiar cînd reprezintă oameni și lucruri din viața cotidiană, le conferă o aureolă de irealitate materială, care o transfigurează? Eu, după ce am meditat mult, cred că am descoperit secretul. Și anume că aceste figuri și aceste obiecte nu sînt folosite ca material definitiv în sine însuși, ci alese și adaptate ca materie primă pentru o compoziție arhitectonică, din care fac parte și căreia-i furnizează membrele. Înainte de a fi un om în picioare, o femeie plîngînd, un copac sau un vas cu fructe, aceste imagini corporale sînt rațiuni și motive de ritm în spațiu. De aceea dobîndesc o semnificație transcendentă, nu străină de afectele și de pasiunile umane reprezentate în tablou, care este chiar invadat cu totul de ele, și care le exprimă cu eficacitate infinit superioară și misterioasă, în maniera arhitecturii. Marea artă mediteraneană, din care face parte arta italiană, concurează în mod ideal, în orice ramură a ei, cu arhitectura; abandonînd imitarea și reproducerea analitică a realului ... se străduiește să-i creeze sinteza atipică. De la modern se ridică la etern, și de la întîmplător la definitiv."

Definitiv, etern, sinteză, arhitectură, italienitate, mediteranean, tradiție, ierarhie, toate astea se revarsă în „compoziție", Erau aici destule substantive și veleități grandilocvente pentru a îndepărta un om discret ca Morandi; și naturile moarte din '31 par, cu o problematică implicită, chiar niște farmece împotriva plictiselii, și chiar un fel de vrăji împotriva acestor eterne ierarhii. Poate că această credință în ierarhizare o anula pe Sarfatti. Ea nu înțelegea, astfel, că entitățile care susținuseră o anumită artă (de la egipteni la greci și la Renaștere) rămăseseră vii în sufletul tuturor. Izvor al religiei, al filosofiei și al moralei, arta le oglindise în mod spontan. În epoca mo-

dernă, în schimb, ele deveniseră un ideal în primul rînd estetic, sau cel mult (în cazul lui Cézanne, al lui Seurat, al lui Renoir, al primei „metafizici" italiene) o intuiție liberă a unei antice armonii naturale; dar ea nu putea să devină instituție și să dureze, neexistînd adevărată și răspîndită, o credință în motivele care ar fi trebuit s-o susțină. Într-adevăr, cînd acele impulsuri, tăinuite cu eroism, au încercat să se perpetueze în fluxul neliniștitor și profund al civilizației occidentale, retorica a fost numaidecît gata. Fascismul și-a creat mitul Romei antice (cu care cea modernă nu avea și nici nu are aproape nici o legătură); nazismul, mai barbar, mitul rasei superioare, sănătoasă și echilibrată, care a produs în artă un neoclasicism „pompieristic" de cea mai proastă calitate.

Îmi amintesc că l-am întrebat o dată pe un prieten din Fiume, care în 1936 pleca voluntar în războiul din Africa, ce înseamnă fascism. Mi-a răspuns că înseamnă „ierarhie", „armonie", „ordine". Ierarhie a ce, ordine în ce, armonie între ce, nu mi-a explicat, și nici n-ar fi putut; pentru că acel amestec de tradiție umanistă și de catolicism, de rasism moderat și încredere neîntemeiată într-o sleită și — neprecizată în înțelegerea modernă — latinitate, producea un echilibru atît de fals și de lipsit de rădăcini, încît doar scepticismul în treburile publice (vechi în Italia cît și „trupele de mercenari") putea să-l adopte și să-l suporte, fie cu prea puțină pasiune, fie cu pasiune sleită și opacă la adulți, naivă sau firavă la tineri. Ce anume a rezultat din această aglomerare, din aceste ambiții nefirești, cum toate acestea, prăbușindu-se inevitabil, produseseră o sporire a străvechiului scepticism și a demodatului mediocrism al Italiei de astăzi, sînt lucruri prea bine cunoscute ca să mai fie nevoie să mai insistăm asupra lor. Această retorică deja schițată prin '20, și umflată la culme în '30, se numea în artă, în primul rînd, „compoziție".

Priviți acum *Natura moartă* 1931 (colecția Lorenzelli) și gravura corespunzătoare unde Mo-
 randi, în anul 1931, pare să respecte sinteza

în care, de altfel, era un maestru profund și demn de crezare, pentru a ne-o reda perfecționată, nu după o retorică curentă, ci cu aleasă stăruință de o întreagă viață de artist. Cele două opere sînt „compuse" după un ritm axat pe tăblia lungă și
24 armonioasă a mesei; dar, în comparație cu *Natura moartă* Jesi, din '23, pe care o evocă, gravura rezolvă amintirea într-un fel de „negativ" de compoziție, ca o fixare a caducității fumului; sau, invers, ca o evaporare, și o rămînere suspendată a materiei: efectul este ca acela al unui modest, sever murmur, într-o litanie de seară, și nu al compoziției arhitectonice. Iar în ceea ce privește pictura, executată într-o admirabilă paletă, melancolică și fericită, totul ne apare ca o distrugere și ca o fabuloasă dezordine. Obiectele rezistă, ca întotdeauna, dar în momentul în care o densă presiune le tulbură, se răstoarnă, se dizlocă. Este o dramă mută, parcă de ultimă rezistență, la limita prăbușirii, a unei lumi înfrînte cu totul; și totuși nici misterioasa beatitudine a culorii transmite și sensul unei flote în larg, orientată și ezitînd acum către cine știe ce porturi. Dar în alte *Naturi moarte*, din '31, cea din colecția Mattioli, cea din colecția Giovanardi, se poate observa că noțiunea de compoziție, în sens clasic, este înlocuită cu una mai obscură și mai secretă, de o dispersiune abia reținută a obiectului. Viziunea nu se mai sprijină pe individualizarea reală (descriptivă) a obiectelor luate în parte, și a subordonării lor unei armonii (un proces care stă la baza oricărui clasicism), ci urmărește să atingă limitele credibilității obiectului, pentru a substitui aici ideea, și efectul, de „corp material", sau de „imagine materică", atît de mult se cufundă, prin mijlocirea acelei imagini, într-o materie abia diferențiată, care să medieze legătura dintre o îndepărtată grecitate, în sens eleatic, și o stringentă modernitate de sorginte rembrandteană: o întîlnire, aș spune, cu totul inedită în artă.

Nu intenționez să spun că aceste corpuri, atît de evidente și atît de misterioase, sînt intersanjabile ca în „seria" bizantină, pentru că nu au 284

monotona numeralitate şi fixitate a acesteia (Morandi, de altfel, nu este un mistic), dar ele se juxtapun, totuşi, se sudează, îşi dau replica într-o înşiruire care este „anticompoziţie". Nu există nimic baroc, şi nici romantic în această viziune, pentru că dincolo de profunda „înălţare" a materiei din stratul dens care o încarnează, dincolo de „umilirea" sa profundă sub acest strat, ceea ce fascinează mai mult este poate definitiva sa „stare". Nu ştii dacă aceste obiecte, greu denominabile, prezenţe mute ale sufletului nostru îndurerat, dar nu sentimental, deci nu ştii dacă aceste obiecte te cuceresc mai mult prin lenta, neobişnuita lor erodare, răsucire într-un reziduu extrem de agonie, sau prin starea lor mortală; prin splendida lor densitate, elaobrată şi preţioară, sau prin complexa şi neliniştitoarea lor monotonie. Prin intuiţie directă, desigur nu printr-un compromis între doi poli care existau destul de slab în conştiinţa timpului, acel al formei formate, şi cel al formei aparent informe, Morandi a făcut să rodească un ogor săpat cu totul de el. Prin el Italia răspunde, tacit, curentelor nordice sau slabe, ale expresionismului şi suprarealismului. Contorsiunile straturilor subţiri, oscilaţiile corpurilor sporesc încărcătura expresionistă, care este cu atît mai mare cu cît este mai comprimată între limitele unui temperament introvertit. La intenţiile onirice ale intelectualismului suprarealist se răspunde prin încarnarea corpurilor, nu printr-o descriere îngheţată, ci printr-o străveche şi densă materie, care face ca totul să fie mut ca în coşmarul unei halucinaţii. Acesta este motivul pentru care o încercare de includere recentă a lui Morandi în lumea „apolinică", sau chiar în cea „dionisiacă", te lasă cel puţin perplex, făcîndu-te, în schimb să meditezi la complexitatea lumii sale, la genialele sale meditări, la luptele sale duse pe tăcute, dar nu mai puţin dramatice pentru asta.

Priviţi şi cealaltă *Natură moartă* Mattioli, din acelaşi an, ca să constataţi inepuizabila capacitate
 de variaţie a creaţiei, care-i este proprie lui Mo-

randi. Alinierea simplă din celelalte naturi moarte se bifurcă aici într-o neliniştită oscilare, continuare, preferinţă; şi cînd, gravînd, el se îndîrjeşte să varieze tema, vizionarismul auster şi profund al „vederii" sale este de aşa manieră încît el pare să realizeze o imposibilă oprire între nişte poli opuşi şi sublimi ai figurării umane: ca şi cum între Rembrandt şi Zurbaran, între Goya, greci şi Soutine s-ar fi aruncat, fără grabă, şi parcă cu chibzuială, o punte de la un prizonier care, în celula sa strîmtă se exalta pînă la o nebunie lucidă. Fără nici un fel de intelectualism explicit, fără legături cu nici un fel de nordicism al fanteziei, aceea care s-ar putea numi „metafizica italiană a concretului" celebrează aici, într-o solitudine pierdută, unul din triumfurile sale cele mai mari. Contururile se umflă pînă la cruzime, tonul clarobscural ajunge aici pînă la candoarea lui „nada" (nimic). Şi cînd, în *Natura morta con il panneggio (Natura moartă cu draperia)*, el pare să se întoarcă la clasica tema cezanneană, în acest mic dar imens, aspru şi auster univers, Morandi se înverşunează cu o îndîrjire mortală. Sînt destule lucruri în draperia aceasta; este un peisaj condamnat, de roci, sau de oseminte, sau de membre omeneşti. „Expresie", „suprarcal", curăţate de orice intelectualism, sînt cuprinse aici într-o viziune care în lupta „punct cu punct" nu cedează lui Cézanne, şi potenţa colocviului dur, depăşind tragicul puţin cam abstract al lui Rouault, aminteşte de macabra răsucire a unei ţeste de torturat sau de oribila desfăşurare a unei naturi moarte „umane" a lui Géricault. Să numesc, oare, lucreţiană această ciudată confluenţă de contrarii?

Voi mai adăuga şi că acceptarea mea, dar orientată pizitiv, a unei teze despre Morandi „mic-burghez", cedează aici în faţa constatării înzestrării cu geniu care, măcar de la un anumit punct încolo, poate — de pe platforma care-l califică sociologic şi îi conferă, dacă este interpretată corect, anumite componente ale concretei sale prezenţe istorice — să se desprindă spre o zonă

unde este doar meditație umană, care nu mai aparține nici unei clase, nici unei pături sociale, nici unei națiuni. De fapt aceste opere, dacă sînt înțelese potrivit cu forța pe care o mărturisesc, cred că nu pot să nu-l impresioneze, ca imagine ultimă a unei condiții umane, pe cel care nu este surd la viața de astăzi și de totdeauna. Într-adevăr, puteți întîlni fantomele lui Morandi în orice moment al zilei, măști fără nici o șansă pentru că sînt atît de „umile", de „de dincoace". În vreme ce *l'assemblage* a unei păduri, făcută de marele Ernst, ar putea, în cele din urmă, să apară evaziv ca un lucru neadevărat, șirul dublu, presat și amenințător în *Natura moartă* Mattioli este lucrat din materia cea mai obișnuită. Informe și modeste, aceste naturi moarte ne neliniștesc cu adevărat. Ceva mai tîrziu, un poet de-al nostru spunea: „*Funebre il sole sui nostri dolori, / estraneo il giorno violento / nel possesso crudele della luce; / essa squallidamente ci rileva / informi come corpi di un delitto / che in noi consumò l'ombra notturna... (Soare funerar pe durerile noastre, / zi străină, violentă / în posedarea crudă a luminii; / ea ne dezvăluie / fără culoare / informi ca niște trupuri de păcate / consumate în noi de întunericul nopții...)*". Morandi, în anul acesta de culme a *waste land*-ului său, izbutise deja, cu o deplină înțelepciune într-un simbol analog al condiției noastre, făcînd să cadă, în gravura *Natura morta a grandi segni (Natură moartă cu semne mari)*, o nouă lumină diurnă peste aceste obiecte: protagoniști străvechi, scoși din nou la iveală, dar presați, striviți, epuizați de nocturna uzură a limbului în care se scufundă din nou.

În '32, probabil în prima jumătate a anului, pictura lui încă mai este legată de poemele întuneca-
31 te ale anului precedent. Iată, după *Natura moartă* Giovanardi, pe cea din colecția romană Sambucci, unde, de la insistența asupra obiectelor despărțite în șiruri, revine, sub o lumină care, pe fond întunecat, face să ardă viu culorile deschise cu aceeași potență halucinantă pe care o găsim
287 și în seria de gravuri din '31, cu o idee de centrare

în sticla albă și mare: intervalele se îngustează și, din nou, devin ceva mai regulate, chiar dacă obiectele din margine rămîn desprinse din context aproape brutal. Chiar lucrurile însele par să recopieze oarecum uzura care le deformase și le umilise. Și în *Natura moartă* Orombelli presiunea „materică" nu s-a diminuat, ci creează pe fond striații incredibile, „șirul persistă, dar ordonat între limitele elastice ale celor două obiecte din extremități, și armonizat de orizontul semicircular al mesei. Astfel, în gravura cu *Flori*, admirabila urzeală care face florile dintr-un vas să pară un stufos și vaporos „deformat" vegetal, și amintește — firește, fără o cunoaștere directă — de tînărul nefericit vienez Gerstl, și-l anticipează pe nefericitul german Wols, este închisă din nou acum în timida grație a unui oval.

Era pe vremea, o lună mai devreme sau mai tîrziu, cînd Soffici scria despre Morandi frumosul elogiu, apărut în „Resto del Carlino", din 16 aprilie, 1932. Se reproducea în acel număr gravura din '27, cu plopul cel mare. Poate că l-am citit și eu (aveam aproape 17 ani), dar nu-mi amintesc. Cine știe ce zarvă și ce invidii s-or fi iscat printre bolognezii interesați. Un elogiu frumos, dar nu mai era Soffici cel din 1910: prea preocupat, acum, de tradiție, cum demonstrase el cu nobila, dar obosita lui *Elegia dell'Ambra*. Vorbește, într-adevăr, de „putere expresivă", de „absolută sinceritate", dar și de o „normală, și de aceea umană viziune asupra realului poetic". „Rezultă de aici un organism artistic perfect, deplin, vital, și deci o natură exemplară și clasică. Și înțeleg clasic la modul italian; adică real și ideal, obiectiv și subiectiv, și totodată tradițional." Este evident, cel puțin astăzi, că acele demne dar generice concepte de „realism sintetic" soffician nu puteau cuprinde prea mult din drama gravă pe care am încercat s-o ilustrăm. Ca pictor, însă, prinde din nou viață, vorbind despre pictură. „S-ar spune că înseși culorile picturii sale, acele albastruri aeriene sau marine, acele nuanțe de roșu sau de roz coral, de verde estompat, cele de brun închis, de

alb lăptos, de gri, de argintiu și de galben canarin, sau de pai, sînt duse pînă la ultima lor alternare, prețiozitate sau muzicalitate, pentru a-și pierde orice corporalitate și materialitate, pentru a nu reține decît esența pură, spiritualitatea transcendentă și absolută." Dar această cercetare morandiană atît de specifică pe care am încercat s-o definesc ca o „metafizică a concretului", sensul anumitor picturi pe care l-am denumit „lucrețian" îi scapă, dacă se limitează să găsească aici „suculente și abundente", „pasta și țesutul cromatic". În realitate sobra, rustica, moderat solemna „arcadie realistă" (așa aș numi-o) pe care Soffici continuă s-o iubească și s-o cultive și astăzi, cu o frumoasă și liniștită demnitate, prefera pictura cu *Peisajul cu plop mare* (din '27 ca gravură), frumoasă și plăcută, e adevărat, dar fiind și cea mai *strapaesano* din pictura lui Morandi. Într-adevăr, Soffici admitea că încercările de artă mare sub semnul tradiției italiene nu erau fericite („Dar nu este oare acesta locul în care greșim cu toții mai mult sau mai puțin?"), dar în poetica sa de conservator deja declarat era implicită neînțelegerea profunzimii lui Morandi, în cadrul limitelor presupuse ale subiectelor sale. Cît despre gravuri, cu drama lor magică, vorbea doar despre „o îndemînare tehnică extrem de rară", și de un joc „atît de simplu și de onest de alb și de negru". Iată în ce fel sta aproape de Morandi chiar și cine părea, și voia, să-i stea aproape. Spunem asta fără a încerca să-l blamăm pe Soffici, și să nesocotim meritele acelui articol.

În orice caz, numărul din „Italiano" dedicat lui Morandi, cu articolul lui Soffici publicat integral, este important. Pentru prima dată cititorii pot să cunoască un grup amplu de opere morandiene, de la începuturi pînă mai tîrziu; și alegerea este foarte frumos făcută. Dar oare cine putea să înțeleagă atunci cît de complex dramatică era alternativa, ce se verificase la Grizzana în '32, dintre *Peisajul* din colecția Longhi, cu totul plăpînd, necizelat și întunecat în lipsa lui de atmo-
 sferă, legat de coasta fără soare și, în *Peisaj din*

Grizzana, lumina însorită, diafană, căzînd astfel încît să facă să vibreze în spațiul deschis, în contact cu ea, orice încrețitură de frunză, orice cută de orizont, orice fîșie de umbră pe drumul alb? Au trebuit să vină vremurile moderne ale acestei a doua jumătăți de secol pentru ca să se poată vedea clar în profunzimea acestui contrast între întunecata uitare de sine și luminoasa prezență de sine.

Probabil că la puțină vreme după aceea a sosit momentul cînd calmul s-a insinuat și în arta lui Morandi. *Veduta della Montagnola di Bologna (Veduta cu Montagnola din Bologna)* este solitară și liniștită, perfectă ca masă, admirabil și simplu gradată ca ton. Cît privește *Natură moartă cu măsuță de toaletă*, capodoperă de înțeleaptă și aproape metodică polifonie compozițională, ea readuce în măsura italiană, într-o mai pacifică orchestrație, chinurile intelectuale ale cubismului. De aceea nu este corect s-o numim „limitată", căci în tratarea postcubistă, este implicit, printre altele, un fel de „filosofie a naturalului", pe care Morandi o va exercita și varia la infinit, în anii ce aveau să vină. Această filosofie domină, în practică, de-a lungul întregului an '33, marcat de o importantă activitate în gravură (vreo zece plăci).

După „drama materică" a anilor precedenți, Morandi pare să facă recapitularea printr-o amplă, solemnă pauză meditativă. Recuperează compoziția centrată, mai ales în aspra, puternic definita *Natură moartă* reprodusă de Vitali la n. 102, și în marea *Natură moartă cu cafetieră*. Mai ales în aceasta, 'compoziția nu mai însemnează concept exterior de armonie căruia să nu-i corespundă o interioară *copertura aurea* (acoperire în aur), ci dimpotrivă o articulație atît de ridicată față de orice punct al suprafeței încît, în germene, dobîndește aici perfecțiunea. Perfecțiunea urzelii implică atît de integral orice spațiu, orice variație descriptivă, orice definire de formă și totodată de materie (domolită acum într-un echilibru de semilumini și penumbre), încît compo-

ziția rezultă aici cu totul suspendată, închisă-deschisă spre sine însăși, într-un ușor și puternic efect simfonic. Nici o voce nu este falsă în acest unison unde, cum se întîmplă oarecum în operele mai complexe ale lui Piero sau ale lui Vermeer, fascinanta durată și varietate a cîntecului este ordonată printr-o măiestrie aproape fără limite. Se poate însă ca, în comparație cu cei doi maeștri, perfecțiunea lui Morandi în aceste gravuri să fie ceva mai ascunsă într-o mai demonstrată perfecțiune tehnică, dar mie mi se pare că ea se eliberează în fiecare operă în parte, și mai ales în totalitatea muncii sale de acvafortist, mult mai desăvîrșit decît oricare alt modern, și alături de marii maeștri ai gravurii din toate timpurile. Însuși preanobilul Villon, un maestru care, dacă toată sarcina criticului ar sta în stilistica descriptivă, ar putea fi ilustrat cu aceleași cuvinte care trebuie spuse și despre Morandi, folosește o încrucișare și o țesătură asemănătoare de semne, nu pentru a se revărsa în foarte frumoasa „depunere" morală și sentimentală a gravurilor morandiene, ci pentru a colora abia fanteziile plastice de sorginte oarecum mecanic cezanneane sau cubiste, și, în sensul non pozitiv al termenului, abstracte; dacă abstracțiune însemnează, și de atîtea ori însemnează, îndepărtare de o profundă rațiune de viață. În acest sens Morandi și Mondrian nu sînt abstracți, Villon este.

Asemenea lui sînt toți artiștii în care descompunerea cubistă a fost suprapusă unei viziuni realist-descriptive, căreia ea îi este, la origine, străină. Aceasta este operația pe care în Italia obișnuim s-o denumim a abstract-concretului, în care ereditatea cubistă se transmite prin inerție, încercînd să suprapună unei viziuni non moderne metoda unei modernități care la cubiști avea totuși o rațiune adevărată; obscură, dar nu oțioasă, amară, austeră, și în substanță demnă de lupta îndîrjită cu vizibilul pe care o găsim la Cézanne. Morandi duce mai departe, însă, acea luptă neobosită, și o face ca un maestru italian, ajuns acum
 la culmea maturizării pe drumul său de cercetător

al stilului şi de om care crede în acel „pretext necesar" care este subiectul. „Nu există nimic mai abstract decît lumea vizibilă", declară adesea, dar această declaraţie de poetică, firește discutabilă în sine, este experimentată din plin pe viu, şi demonstrată ca fiind adevărată de opera sa, şi nu prin cuvinte. *Les trois ordres (Cele trei ordine)*, o gravură a lui Villon din '39, dintre cele mai remarcabile, îmbină trăsături foarte „văzute" cu altele abstracte, astfel încît ansamblul pare produs printr-un cutezător, dar în fond nehotărît edificiu. Confruntaţi această lucrare cu *Alberi fra due case (Copaci între două case)* şi veţi găsi, în schimb, un crîmpei foarte pur şi tot atît de profund, din ceea ce am numit „filosofia naturalului". Luat din realitate motivul pare „pretext" pentru o magistrală, meditată demonstraţie de stil; în realitate, logica gîndirii stilistice lucrează astfel direct în cadrul unui adevăr deja constituit ca o densă reţea tonală pe care porţiunea de natură asupra căreia Morandi îşi concentrează, acum şi de nenumărate alte ori, atenţia, apare inevitabil predestinată. Era un destin ca acea combinare vie de copaci şi de case, imobilă ca un vis, intensă ca o apariţie, subită şi eternă, să fie aceea şi nu alta. Acea dificilă teoremă vizuală fusese prea îndelung gîndită, şi totodată simţită în obscuritatea simţurilor, ca să nu poată fi decît aceea, şi numai aceea. În jur, la fel de predestinate, răni catifelate şi adînci care nu se vor mai cicatriza niciodată, sînt umbre pe albul absolut al pereţilor. Într-o operă ca aceasta umbra e densă ca întunericul vieţii, lumina implacabilă ca neîndoielnica moarte.

E departe, acum, *père* Cézanne şi eroica sa încredere în lupta cu senzaţia. La Morandi, mai ales după bătălia disperată din anii precedenţi, împotriva obscurităţii materiei, lupta pare să se dea, nu înăuntru, ci înainte de operă. Aşa retrăieşte lumea în arta sa, proiectare infinit de concretă, şi deasemenea infinit de abstractă, a „motorului său imobil". El redefineşte neobosit, cu o solemnă, înţeleaptă blîndeţe, forţa şi dezo-

larea, echilibrul său în raport cu lumea. Este o operație ce se va putea prelungi pînă la infinit împreună cu viața (și așa a fost); și în ea abandonarea esențialului cotidian la nemișcatul țărm al timpului etern și, pentru individ, mortal, are amarul farmec, în implicită polemică cu „magnificele și progresivele sorți" ale secolului nostru, al unei concluzii definitive. Micul burghez din Bologna, care a îndrăznit să lupte împotriva barierelor tradiționalelor ideologii ale stilului și ale gîndirii mediteraneene, după ce le pusese în discuție în operele sale cele mai întunecate, le reexprimă acum, dar nu cu voluntarismul care aparținuse deja și unor nobili artiști, ci reabsorbindu-le profund într-o nouă simbioză articulată cu diapazonul tonului captat de fiecare dată de ochiul său infailibil.

Un diapazon, și iată se rețese acel țesut perfect, într-o eternă respingere dintre simțuri și conștiință. În *La strada bianca (Drumul alb)* diapazonul este un cenușiu argintiu, stins între două culori clare fără timp, iar țesutul este o aparență, ecoul îndepărtat al unei veri nesfîrșit de prăfoase, unde Morandi, rațional ca un francez, răbdător ca un tibetan, pare să fi creat o pauză, menită parcă să ocupe pentru totdeauna conștiința noastră, un interval în „tăcuta și infinita curgere a timpului". Nimic nu pare acum mai apropiat de meditația lui Leopardi asupra naturalului, decît aceste opere, unde totul este istorie și tradiție, și unde totuși pare că aceste calități trebuie să moară în ele însele, pe granița ultimă și mortală a contemplației.

Astfel, cînd Morandi reia, în aparență cu un calm desăvîrșit, compoziția necentrată de obiecte pe două șiruri, care dăduse deja efecte destul de neliniștitoare în '31, o face cu o liniște aproape chinuitoare *(Natură moartă)* care crează, subliniată de lumina delicată, o apariție tulburătoare. Nu găsim aici nimic din deformarea expresionistă, ci, dimpotrivă, o tacită și chinuită frămîntare a contururilor, nimic din hiperrealitatea suprarealiștilor, ci blînda dar amenință-

toarea apariţie a acelor obiecte în planul al doilea care, în spatele delicatei şi rafinatei claritǎţi a primului plan, par să se desfăşoare foarte lent, risipindu-se ca nişte absurde, grave personaje. Numai Ernst a creat ceva care să tulbure în egală măsură, însă aceste personaje morandiene vin, ca printr-o vrăjitorie, dintr-un colţişor greu de închipuit al existenţei noastre, şi distribuite astfel, într-o solemnitate prea plină dar şi epuizată de viaţă, ocupă atenţia noastră cu o sinistră seninătate.

Se înţelege de ce, ţinînd seama de înalta măiestre a acestui an '33, Vitali vorbise, referindu-se la „Morandi acquafortist", despre un moment rezumativ. Pentru mine este şi mai rezumativă gravura *Grande natura morta scura (Mare natură moartă întunecată)* din '34. Ea aprofundează şi mai mult preocupările din '33. În aparenţă sînt tot vechile obiecte gospodăreşti, din anii trecuţi; dar acum, cufundate într-o atmosferă pe care Vitali — preţuind, pe bună dreptate, foarte mult această capodoperă — o numeşte „tragică". Această gravură rezumă nu doar un sezon fericit (care nu e fericit decît pentru artă), ci anii poate cei mai cutezători ai artistului: ani în care a fost, rînd pe rînd, violent în esenţă, mut cu tenacitate, sau contemplativ pînă la distrugere. Lucrurile sînt alcătuite în ceaţa densă a unui crepuscul fără de sfîrşit, urme stinse ale secolelor noastre moarte, voce funerară şi fascinantă a mii de „anotimpuri moarte": bastioane ale unor antice oraşe închise, „antice parapete" ale unei Europe încă învesmîntată (pentru ultima oară?) în mantia demnităţii sale acum secătuită, dar încă vie. Stingher în secol, deşi totuşi foarte prezent în secol, chiar şi ca un uitat într-un colţ, Morandi ne obsedează cu această imagine, cu acest simbol, calm, îngropat, dar incredibil de întreg, al trecutului nostru. Înlăuntrul structurilor unei materii moarte dar deosebit de nobile, în mod tacit spoliată de mai toate aspectele sale, pare să se deslueşască, în tăcerea deplină, fărîmiţarea

lucrurilor ascunse, surpările tăcute între zidurile dezolate acum.

Personajele adunate de Henry Moore în adăposturile din Londra, plăpînzii și chinuiții ostatici ai lui Fautrier nu ne vorbesc despre apusul Europei cu o tot atît de profundă, de virilă disperare. Această *Natură moartă* are pentru mine, ca antipod, tot atîta forță și stabilitate stilistică și morală ca și cele mai splendide și mai întortochiate lucrări ale lui Pollock. La italianul ajuns pe culmea maturității și, mai tîrziu, la tînărul american, arta ajunge să fie simbolul major și total al vieții. Morandi opune dezolata tragedie a istoriei ca moarte, freneticei, strălucitei legende a abolirii istoriei. Iar în ceea ce privește arta Italiei, această gravură nu m-a făcut să mă gîndesc la altceva decît la vechile versuri pe care le transcriu aici: „*Sola nel mondo eterna, a cui si volve/ogni creata cosa/in te, morte, si posa/nostra ignuda natura;/lieta no, ma sicura/dall'antico dolor. Profonda notte/nella confusa mente/il pensier grave oscura... (Singură eternă pe lume, spre care se întoarce/orice lucru creat,/ pe tine, moarte, se sprijină/goala noastră făptură;/deloc veselă, dar sigură/de străvechea durere. Noapte profundă/adună gînduri negre/și mintea le îndură...)*". Sînt primele versuri din poezia *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch (Corul morților în biroul lui Federico Ruysch)* de Giacomo Leopardi.

Desigur „lumina ca valență originară a zonei cromatice" este prezentă și aici, dar eroic stratificată ca un foarte ușor tremur, ca un suspin mut al materiei. Cît privește granițele pe care o asemenea capodoperă pare să le indice, să ne dorim ca această imagine îmbătătoare, de ascunsă decrepitudine să nu fie cu adevărat simbolică pentru destinul nostru deja mort. Pentru a-i asigura, prin antifrază, istoricitatea vie, este deajuns să ne gîndim că fascismul pregătește în acel timp acțiunea mondială, că nazismul este deja la putere; încît ea se plasează pe
 la jumătatea acelui întunecat și înspăimîntă-

tor deceniu din care a pornit al doilea cataclism mondial. Desigur, dacă ar fi înțeles ce forță disperată și imensă, de un total pesimism, a fost implicită în acești ani de muncă, Morandi n-ar fi trecut atît de ușor peste ea. Cel puțin un Farinacci ar fi putut să-i ceară socoteală de o atît de radicală descurajare în vreme ce „se ridicau orașele, etc...“ Ceea ce făcea, într-adevăr Morandi, nu era un protest; era o constatare, ceea ce este de fapt, și mai rău.

În timp ce majoritatea vechilor lui maeștri și camarazi se tîrau din greu sau cădeau definitiv în capcanele retoricii, din cauză că, acum, nu mai aveau motive interioare suficient de puternice pentru a le evita, el ducea pînă la ultimele consecințe intuiții care, încă pline de speranțe pe timpul „Valorilor Plastice“ și ale „Rondei“, fuseseră apoi epuizate de blestematele *„bello scrivere“*, *„pittura sana“* sau alte mode bune să salveze, în ultima clipă, fața literelor și a artelor. Tradiția italiană a marilor secole, era, firește, altceva, pentru că se născuse dintr-o cu totul altă viață. Dar ce abuzuri s-au făcut în această privință! Ce altceva auzeam noi, tinerii? Ce altceva sperau, în liniște, atîția oameni cumsecade? Masaccio, maestrul eroismului, Leopardi, maestrul stilului, etc., etc. Morandi știa că o mare tradiție, smulsă din rădăcinile ei, este o nălucire goală. N-a vrut niciodată să știe de acvile și de legiuni, care au fost simboluri, mult prea naive, ale unor răstălmăciri și mai insidioase. Pentru el secolele trecute aveau întunecatul farmec din *Marcea natură moartă întunecată;* tradiția era o idee mare numai cu condiția de a înțelege măreția ireversibilității sale.

În vara lui '34, pictura lui reacționează în fața morții. Încărcată și neprevăzută, devine brutală și dură în comportament; dar atît de puternic și de sălbatic parfumată cu verde! Închipuiți-vă un fel de Sironi care să fi devenit în mod miraculos tonal, și veți avea, printre altele, în

acest *Peisaj* din colecția milaneză Tosi, anticiparea cea mai perfectă și mai pregnantă a unei anumite picturi de Morlotti. Pe același drum se găsește și *Peisajul* din colecția Campilli. Revine execuția „cu materie" din anii '29—32, dar acum nu mai este condusă cu lenta dezolare provocată de consistența lucrurilor, ci alternată aproape brutal cu tonuri contrastante, cu trăsături de penel ample și violente, ca întinse cu spatula, cu vîrtejuri, cu zboruri și cu opriri de penel pentru a căuta pe neașteptate, undeva sus, o casă singură și sălbatică, asediată de natură. În orice caz, este o viziune atît de închisă și de încurcată, totodată, încît repune, o dată mai mult în discuție interpretarea curentă care se dă picturii sale.

Lui Morandi nu-i place, cum l-am auzit spunînd în mai multe rînduri, ca în pictură o imagine să sugereze alte imagini, neprevăzute de autor. Aceasta se întîmplă, cred, pentru că la el este foarte solid înrădăcinată ideea controlului asupra operei (chiar dacă alteori l-am auzit spunînd că de aceea ce facem nu putem, într-adevăr, să ne dăm seama). În realitate, cel puțin în anii săi cei mai cutezători, aceeași modelare complexă și temeinică a imaginilor este cea care l-a dus la figurări plurivalente. Un buchețel de flori poate să sugereze un cap, conturul unei bucăți de stofă să semene cu cel al unei stînci, un vas să devină personaj; și așa mai departe. Ceea ce este chiar unul din farmecele acestei epoci, toată plină de sugestii. Așa dar, cum să negăm că în *Peisajul* Campilli cîmpul, gardul viu, puțina vegetație din fața casei, trasează, cu sau fără voie, un fel de privire primitivă care ridică, cu degetele răsfirate, o mînă enormă spre fațada îndepărtată? Această fantomă sălbatică, amenințătoare deasupra lanțului apenin, este atît de surprinzătoare în execuție încît întinderi de ton ca niște lave, tensiuni obscure, dîre dese de penel aproape că ating aici „pictura gestuală". La un Morandi violent în factură, aproape ca un Kline sau ca un Moreni, nu m-aș fi gîndit nicio-

dată; dar acum cînd încerc să analizez anumite opere cu ochi cît mai limpezi posibil, nu văd de ce ar trebui să refuz anumite evidențe.

Firește, aceste descătușări excepționale sînt reținute într-o rezervă tonală, și aceasta este calitatea aproape inseparabilă de Morandi. El nu a practicat niciodată culoarea „timbrală", și pentru această abținere a sa îl vom ierta cu ușurință pe cel care, de teama unui prost înțeles modernism, riscă și-l prefere pe Atanasio Soldati. Morandi era destul de modern ca să fie, la 44 de ani, încă puțin cunoscut; mai puțin decît mulți dintre presupușii campioni ai avangărzii de atunci. Și nici nu surprinde acest lucru, întrucît cu puține variații îl vedem repetîndu-se (așa mi se pare mie, neîndoielnic), în relația dintre artiști, și sub ochii noștri. Morandi părea să se mulțumească, atunci, cu legăturile obișnuite cu cîțiva prieteni buni, cu care schimba vorbe prudente, cu care poate că reconfirma unele chibzuite locuri comune curente pe atunci, ce părea că le împărtășește. Prieteni, aproape toți mai tineri, în mod diferit norocoși sau nenorocoși mai tîrziu: Bruno Romani, Carlo Savoia, Vero Montebugnoli, mult mai rar fratele meu Gaetano, au fost cu el în bune relații. Mai ales datorită acestui fapt mi-a fost mie mai ușor să-l înțeleg pe Morandi. Eram boboc în '34; și, pe la sfîrșitul acelui an, la începutul celui de-al doilea an al meu de universitate, am ascultat prelegerile lui Roberto Longhi, noul șef de catedră la Istoria Artei. În fundul aulei, ticsită, Longhi, înalt, negru de sus pînă jos, citea admirabilele sale *Momente ale picturii bolognese (Momenti della pittura bolognese)*.

După o genială și relativ neașteptată evaluare pozitivă a Seicentoului local, din care se putea crede că diavolul Longhi s-ar fi făcut călugăr, a răsunat, ca o concluzie neașteptată, mai mult decît bine calibrat, omagiul lui Morandi. Nu eram destul de aproape pentru a putea fi martor al surprizei aproape înspăimîntate a celor din primele rînduri care, mi s-a spus, a fost

evidentă: „Și închei spunînd că nu socotesc deloc întîmplător faptul că unul dintre cei mai valoroși pictori care trăiesc în Italia, Giorgio Morandi, chiar și astăzi, navigînd totuși prin vadurile uscate ale picturii moderne, a știut să-și conducă călătoria sa cu o încetineală calculată, cu o afectuoasă preocupare, încît să pară ale unui nou «îndrumător»". Numai după ziua aceea, niciodată mai înainte, critica și istoria de artă oficiale (sau academice) au dovedit că-și dau seama de existența lui Morandi, care împlinise deja 44 de ani, și lucra, așadar, de un sfert de veac. Recunoașterile anterioare veniseră din partea unor colegi mai în vîrstă și mai generoși, sau din partea unor scriitori; de la oameni de artă, deci, a căror contribuție, de o valoare pur critică, socotesc că nu va fi niciodată cazul s-o subapreciem.

La 44 de ani Morandi nu era nici pictor academic, nici pictor „așezat" cum se spune de obicei. Era chiar în deplinătatea forțelor sale, a maturului său curaj și, după o dezvoltare variat încordată în extensiune și în profunzime, se pregătea să inițieze faza mediană, ca să zicem așa, a vieții sale. Chiar în jurul anilor '34—35 începe un deceniu atît de laborios, încît munca artistului nu va slăbi (și nici nu va părea, oarecum prin opoziție, grăbită) nici măcar în timpul războiului. Este un deceniu admirabil chiar și pentru calitatea rezultatelor. El pare să varieze, de fiecare dată, viziunea sa asupra lumii, și relația sa cu lumea, dar de data aceasta pe schele certe, ridicate în profunzimea experienței sale, aproape infailibile: ca și cum timpul anterior ar fi fost cheltuit de el pentru a dobîndi o siguranță atît de deplină încît să nu renunțe la nici un sentiment.

Am mai încercat, pentru o viziune critică mai comodă, o „panoramă pe podea". Am în față, de cuprins într-o singură privire, vreo sută de reproduceri de opere, din perioada '34—44.

Ce spectacol! Naturi moarte, flori, peisaje dau un zumzet de epocă de vîrf; trecerea zilelor, a anotimpurilor, a orelor se realizează aici cu fericită deplinătate, de la timbrurile mai grave, mai tăinuite, la cele mai diafane, mai senine, potrivit unei continuităţi de viaţă care curge, dar în acelaşi timp pare să şi stea. Este un echilibru admirabil între secvenţele formelor, infinit variate, şi suflarea secretă, dramatică, sau egală a tonului care se înseninează şi le face să trăiască. Tonul este cel care marchează meridianul acestui calibru — atît de dificil, şi totuşi atît de rafinat realizat — între timpul particular şi timpul universal. La un secol distanţă, pare să se repete echilibrul care exista chiar la Corot, între antica „lumină universală" şi o nouă meteorologie; cu deosebirea că aici procesul e invers, deoarece pe cînd Corot însemna o trecere către meteorologia care a aparţinut apoi impresioniştilor, Morandi se îndepărtează de asta şi, chiar cînd pare s-o reevoce, anotimpul sau ora reies ca fiind recuperate dintr-o zonă mai „înaltă", transferate adică într-o atmosferă, o înclinaţie de sentiment care este chiar propriul său „ton". Chiar şi seninătatea sa nu mai are ingenua, nepreocupata — chiar dacă e atît de înţeleaptă — prospeţime a lui Corot, ci are ceva lăuntric, ceva concentrat, de o ascunsă mîhnire. A existat, pentru el, legătura cu cultura de avangardă, a existat tensiunea intelectuală a „metafizicii" şi, mai ales, experienţa lui personală asupra materiei; şi lucrurile acestea trec, dar lasă urme.

Dacă Corot, transformînd imaginea din nocturnă în diurnă, poate stabili o paralelă cu Leopardi din epoca cea mai senină (aceea a lui *„Dolce e chiara è la notte e senza vento..."*) /*Dulce şi senină e noaptea şi fără vînt* — din *La sera del dì di festa; Canti*, XIII/, s-a văzut ce dezolat Leopardi şi-a găsit, uneori, ecoul în Morandi. Şi uneori chiar revine, în acest deceniu, puternica şi secreta respiraţie a lui Cézanne, ca să hrănească bogata măsură morandiană, ca o umbră,

aproape ca o remuşcare, a unei sublime şi eroice trude; şi, uneori, chiar Piero della Francesca, ecou al ecoului unei vieţi solemne, neclintite, pierdută în vremurile de seamă. Este un soi de poem natural care evoluează şi prinde vigoare în arta acestor ani ai lui Morandi. Nu este întîmplător că Lamberto Vitali (figură singulară în Italia, ceva între critic, amator şi „savant"), scrie, despre valoarea lui Morandi şi amploarea ei în istorie, tocmai pe la sfîrşitul lui '39, în cartea sa *L'Incisione Italiana Moderna (Gravura Modernă Italiană)*, cuvinte puţin obişnuite. Dacă el este, într-adevăr, încă preocupat să lupte împotriva legendei vulgare a pictorului de sticle, şi a acuzaţiei de o mediocră îngustime lansată împotriva operei morandiene, conchide totuşi cu o încredere de nezdruncinat: „...acest pictor de gen... are mai multă dreptate decît magnificii edificatori de maşini uriaşe. Într-o zi ei îşi vor da, în sfîrşit, seama de asta."

Începuseră să se înmulţească, efectiv, ici şi colo, semnele unei bune aprecieri faţă de Morandi, şi, în cazul dizertaţiei lui Longhi, chiar şi în sfere mai înalte, dar se ştie că bibliografia morandiană se îmbogăţeşte, cu adevărat, numai începînd din '39, cînd Morandi capătă, în sfîrşit, o sală la a treia Cvadrienală romană. Este momentul, în primul rînd, al primei monografii (cărticica lui Beccaria, în colecţia Hoepli). Chiar Brandi este cel care afirmă, că la Morandi, între '30 şi '36, precumpăneşte „ceva tranzitoriu, în însăşi prescurtarea timpului, ceva de o dureroasă caducitate". Îmi permit, totuşi, să subliniez că *Marea natură moartă întunecată* este cea care a însemnat Coloanele lui Hercule, dincolo de care dezolarea lui Morandi nu nmai poate trece. De aici reîncepe, de fapt, se extinde pe vreo doi ani şi revine pentru cîtva timp şi mai tîrziu, un impuls de luptă cu vizibilul, în care drama nu are extrovertirea expresionismului, ci se petrece, în schimb, prin zvîcniri dure, prin deplasări brutale şi agitate ale lucrurilor şi ale materiei. Naturi moarte ca cea din colecţia Pecci-

Blunt, de la Roma (Brandi, prima ediție, ilustrația XLI), și cea din colecția Mattioli, ambele din '35, atît de rupte și de grandios pendulante în compoziție, atît de violent deși magistral grosolane ca factură, alternată cu neprevăzute paste subțiate și îngroșate, unde trăsăturile de penel depun repezit straturi mari și dense, în încrucișări, suprapuneri și mari zig-zaguri: asemenea naturi moarte deci demonstrează o forță bogată care se neglijează..., un fel de-a ridica din umeri al lui Morandi cel de atunci.

Firește că cel ce vorbește de sticle, și doar atît, nu ar putea înțelege ce forță pregnantă și intens aluzivă a reușit Morandi să concentreze aici. S-ar putea afirma, în schimb, că asemenea opere pot fi înțelese foarte bine ca neîntrerupte „autoportrete sentimentale". De altfel, pentru cine are forță, ce poate fi mai oportun, mai apropiat de secretul din sine însuși, de puținele obiecte manevrabile după dorință pe un plan de poză? Toată lumea noastră trece pe aici: plecînd de la noi se oglindește aici și se întoarce la noi. Ce ar putea să exprime mai bine umorile lui Morandi, acea zi a lui Morandi, decît *Natura moartă* Vallecchi din 1935? Ea risipește și recompune, și violentează cu intensitatea unei lumini fantomatice, o lume sfărîmată, chinuită, împătimită. Experiența materiei, dusă pînă la extrem, l-a eliberat astfel pe Morandi de orice reținere în „căutarea adevărului", de orice teamă de a fi copleșit, sau doar amăgit de descriere. Acum, rămînînd în urmă precizia stilistică din anii „Strapaese", în această fază din jurul lui '35 de pictură mai declarat frămîntată, pare să revină ceva din faza dramatică desfășurată exact cu un an mai înainte, în jurul momentului „livornez". Drama revine acum, mult mai profundă și mai personală, dărîmînd cu o mută putere maluri cu mult mai solemne, înclinînd, erodînd tăriile unei lumi închise, abandonate, dar care sugerează acum fantezii de o respirație grandios și secret naturală. Se înțelege deci foarte bine cum, într-o *Natură moartă* din '36, Brandi

vede „umbrele, ca niște fabuloase actinii marine"; chiar dacă după aceea este, după părerea mea, mai puțin exact cînd vorbește despre „dematerializarea fizică". După accentul pe care am crezut că l-am pus pe experiența lui Morandi de pictură a materiei, se va înțelege de ce.

În orice caz, această pictură de dramă este în întregime morandiană: aici nu este nimic, în sens direct, expresionist, și totuși gravitatea total interioară a anumitor mișcări s-ar potrivi și pentru De Kooning. Aceste picturi au fost poeme de viață, nu „proză de artă" bună și gustoasă, ca „demolările" lui Mafai; de viață de altădată, poate, dar mult mai puternică decît atîtea agitații care-i cîștigau pe tinerii de atunci (mulți printre cei mai vii, de altfel) la „strigarea" unui expresionism de mîna a doua. *Eldorado* și *Caos* de Birolli, deși atît de pline de intenții înalte, nu suportă comparația. Ceva din lipsa de josnicie ce se află în această furie mută morandiană a fost, poate, numai în „vedutele de oraș" ale lui De Pisis, care se eliberaseră ceva mai tîrziu într-un cu totul alt registru senzitiv: capodopere neînțelese încă, în primul rînd din vina noastră, a italienilor. Dar la De Pis vuietul lumii este stenografiat pe pînză aproape într-o suspensie existențială, unde totul este sustras vieții într-un raptus magic, în care fericirea și spaima se întîlnesc; și aici totul este atît de somptuos și de subtil exteriorizat încît anticipează, cu mai multă plenitudine, subtilele și chinuitele tăieturi din desenele lui Giacometti. Calitatea căutată și sistematizată, va fi, în artă, pecetea cea mai relevantă a generației noastre, și numai la minori va deceda în „estetism al neliniștii"; dar la Morandi ea își sapă încă brazda într-o lume atît de concretă și de solid moștenită, încît să producă efectele cele mai noi de dezolare, de dejecție dramatică, în raza unei aplicări cunoscute. Chiar și cea mai înspăimîntătoare „aventură" este orientată, deci, în persistența recunoscută și iubită și niciodată învinsă, chiar și
 cînd lucrurile ajung la limită, a „vechilor para-

pete", care nu sînt numai claritate latină, sau armonioasă sintaxă antică, ci crează, în operele mai dramatice o concretețe, ca să spunem așa, „*autre*" (alta); nu mai sigură decît orînduirea vizibilului și a vieții, dar mereu sigură de inexorabila, chiar dacă uneori de neînțeles și aproape absurda sa tangibilitate materială. Ca un Sfînt Toma neînduplecat, Morandi își lasă greu ochiul pe lucruri; și acestea, chiar cînd el pare să șovăie, dibuind în jurul consistenței lor, tot îi mai răspund, mereu. El nu va ieși niciodată, știm asta, din iubita și predestinata închisoare a vizibilului.

Totul este compus și descompus, răscolit, sigur, și amenințător în *Natura moartă* Giovanardi din '36 (a se vedea Bardi, *Giorgio Morandi*, il. 11). Cred că De Stäel în jocurile lui dure și strălucitoare cu fotbaliști nocturni, sau în racursiunile sale din Parc des Princes, sau în amintirea sa despre Sidney Bechet, nu a fost, pînă la urmă, mai emoționant și mai liber decît Morandi. Între Morandi 1936 și lucrările lui De Stäel 1953 s-ar putea face comparații aproape la amănunt. Același sentiment al zonei stratificate, întinse, care se luptă din greu cu zona apropiată, dau naștere, la limită, unor profiluri solide și neliniștite, unor traiectorii agitate; o dramă, concentrată și explicită, a formei și a materiei tonale la Morandi, a formei și a materiei colorate la De Stäel. Intervaluri, intersecții, acea întîlnire vie între soliditate și mișcare, toate sînt anticipate precis de Morandi. Firește, o asemenea luptă nu are, la maestrul mai vîrstnic, splendida, extrovertita voință ce se află la cel mai tînăr, dar este dureros introvertită în măiestria tonului. Rămîne obișnuita părere de rău că, la noi, critica, în afara unui semn timid din partea lui Bigongiari, nici măcar nu s-a gîndit, deși e vorba de tineri inteligenți ca Landini și Russoli, să ridice problema; în timp ce se știe, din surse întemeiate, că De Stäel a frecventat cercuri care erau la curent cu opera morandiană. Cercetarea ar trebui aprofundată; dar acei tineri critici

sînt „*francisants*" declarați și, cine știe de ce, pare curios, sau inoportun de admis că un mare maestru italian ar fi putut împrumuta ceva unicului poet adevărat al „generației de mijloc" pe care l-a dat l'Ecole de Paris.

Lucruri asemănătoare se întîlnesc și în *Natura moartă* tot din '36 din colecția Pecci-Blunt, unde planul al doilea este poate și mai închis, impunător în obsesivele sale „jeturi". Iar cînd e vorba de peisaje, Morandi le înfruntă cu o libertate extremă. Cred că din iarnă datează, căci
32 pare și mai apropiat de *Natura moartă* Vallec-
33 chi din '35, un *Peisaj* dintr-o colecție particulară americană, unde penelul face tonul în traiectorii lichide, vaste și prelungite, dobîndind plenitudine sufletească chiar și de la un atît de deprimant anotimp, sub acoperișul solid și închis, dar conceput „fără margine", al caselor. Iată, puse în valoare toate resursele dobîndite în anii precedenți în atît de frumosul *Peisaj* din colecția Jesi. Se cuvine notată frecvența în acești ani (dar destul de repetată și după aceea) a „crestei de acoperiș" fără cer, prin care peisajul devine tot atît de supus ca o cameră, unde sufocarea cromatică și tonală sporește concentrarea mentală și sentimentală, și decizia de re-formare a obiectului se exercită cu tot atîta libertate pe luminozitatea unui cîmp, ca și pe aceea a unei fructiere, panglica întinsă a unui drumeag se îndoaie și deviază ca și marginea unui vas, pereții caselor sau ai solidelor, pătratelor sticle sînt același lucru pentru ochi. Ar fi de ajuns, spre a verifica acest lucru, să se com-
30 pare *Natura moartă* 1931 (colecția Colin din New York) cu *Peisajul* Jesi din 1936.

De aici rezultă un sentiment de tumult silențios, de mînie reținută; acea climă caldă, tulburată, sufocată din *Peisajul* Jesi, unde se găsește tot ce e mai bun din cromatismul roman, și unde acum amintirea marelui paesism modern, atît de iubit de Morandi, de la Corot pînă la Cézanne, nu mai contează aproape deloc. Aici
305 peisajul nu mai moștenește nici casta și adînca

înțelepciune a lui Corot, nici lupta eroică, palmă cu palmă, a lui Cézanne, ci este „trăit" de aproape, și intuit într-un violent „scurt-circuit" formal. Iată-l, viu și obscur, prezent într-o singură, dramatică pulsație. Morandi abia se oprește, fără să se prăbușească, pe marginea încă necunoscută a prăpastiei „informale", care va sorbi, după cîțiva ani, curajoasele energii tinere ale celor mai mari artiști din generația noastră. În acei ani de singurătate aproape totală, Morandi nu este nici cu generația sa, nici cu cei mai tineri: este un explorator singuratic al propriului său „pămînt dezolat".

Numai cînd înfruntă din nou peisajul fără să-l mai lipsească de cer, calibrul armonizat al luminii directe reclădește, prin sine, monumentul mut al stilului. Iată-l din nou om, periferic poate, al unei generații care, prin intermediul simplificării lui Cézanne, reascultase glasul venit din Tre și Quattrocento. În *Peisajul* de la Galeria de Artă Modernă din Roma este tot ca un Corot, dar de o mult mai vastă proporție internă; ca un Cézanne, dar împăcat de propria trudă de recompunere a lumii; și reînflorește în el, mai mult ca prezență morală decît ca simbol de stil, ecoul solemn al lui Giotto, al lui Masaccio, al lui Piero. Din fericire, un Morandi atît de simplificat încît să frizeze „secesionismul" (anumite zone, și verdele de pe creasta colinei, alunecă pe o bandă care amintește de Gauguin sau de Munch), se cufundă apoi cu totul într-un ton atît de puternic de ierburi arse de soarele unei canicule îndelungate, de cîmp pîrjolit după seceriș, de zid decolorat de o vară uscată, pe care o mireasmă îmbătătoare și înăsprită de praf și de miriște pare să se ridice de aici, și ne face să simțim puterea de intuiție interioară a naturalului care este numai a lui Morandi. Cît privește frumosul *Peisaj* din colecția Della Ragione, el echilibrează dualitatea, care se întîlnește în toată pictura lui Morandi, între modalitatea „de aproape", sufocată și dramatică, și modalitatea „de departe", mai potolită ca ton și compoziție.

Din '37 Morandi începe, nepărăsind totuşi definitiv tonurile închise şi dramatice ale anilor precedenţi, să recompună acea lume pe care o atacase atîta timp, pe care o măcinase fără să ajungă s-o distrugă. Va fi acum tipic, pentru el, un proces de puternică şi variată individualizare a propriilor motive care poate aparţine doar unui om conştient de sine, de propria forţă dominantă de artist; a unui om capabil să-şi stabilească un diapazon propriu, de consonanţe şi de disonanţe cu viaţa. Orizontul din jur se închide: după paranteza războiului etiopian, care a impresionat pentru o vreme chiar şi pe nişte bătrîni şi oneşti italieni nevinovaţi (nu cunosc reacţiile lui Morandi), urmează apoi, la scurtă vreme, intervenţia în Spania, şi Hitler aruncă deja umbra sa peste iluzoriile succese italiene: axa Roma-Berlin datează din '36, ocuparea Austriei se face în martie, legile rasiale, în toamna lui '38. Pe scurt, iluzia imperială este redusă la o obositoare stare de controlată autarhie. Tot felul de ameninţări apasă peste închisa, tot mai sufocanta situaţie a avansatului deceniu '30—40.

Picasso are violenta, enorma tresărire din *Guernica*. Dar e tîrziu, acum, pentru a interveni în profunzimea sorţilor omeneşti, cele care maturizează straturile aflate sub învelişul istoric. Marele om de talent spaniol, prea deprins cu contaminarea violentelor sale formalisme cu absurditatea suprarealistă, furnizează, desigur, un document impresionant; dar, lăsînd la o parte alte observaţii, făcute de mine şi de alţii, cine ar putea crede că, dincolo de facila şi generica trimitere la Goya, marea „maşinărie" a *Guernicăi*, aşa de bine calculată în contragreutăţi pînă la ultimul amănunt formal, se bazează pe *Radeau de la Meduse (Pluta Meduzei)* de Géricault? Încercaţi să decupaţi masele, mai ales cele luminoase, ale *Plutei*, şi veţi vedea. Să mi se îngăduie atunci, cu titlu de părere strict personală, suspiciunea faţă de o atît de excitată înţelepciune, şi neîncrederea faţă de interpretarea ta-
 bloului *Guernica* drept „cea mai teribil de mora-

lă operă de artă din toată istoria". Teribilitatea morală s-a plătit întotdeauna, după cîte știu, prin carnea vie și modernă a experienței, și nu prin legăturile și prin geniala rapiditate a adaptărilor. De la ultimul război vor rămîne mai degrabă, în artă, socotesc eu, tragice coincidențe iar cele ce vor apărea imediat postum vor fi în aparență cu mult mai modeste: dureroasa amplificare și înstrăinare a imaginii la Klee, aflat în pragul morții și exilat de mediul său; apoi umilii „prizonieri" mortificați ai lui Fautrier; și, după bomba atomică, craterele tăcute și strălucitoare ale lui Wols, neînfrînatele, atît de plăcutele și de buimăcitoarele încîlceli ale lui Pollock. Acestea pot fi teribil de morale, chiar dacă sînt de dimensiuni (cu excepția lui Pollock) mai modeste decît cele ale lui Picasso.

Cît privește pe Morandi, era tîrziu, și pentru el, care atîția ani plătise un neobișnuit tribut unei obscurități proprii și premonitorii, pentru a mai intra în noile maree. De fapt, tocmai cînd noii monștri s-au adunat în „marea pînză" amenințătoare *Guernica*, Morandi a opus refuzul său la tot ceea ce se întîmplă; un refuz pe care eu îl consider, pentru un om ca el, de o profundă experiență interioară, mult mai conștient decît s-ar putea imagina la un artist. Gîndind la capacitatea sa și acum foarte vie de a extrage totul din puținele puncte de referință, pe care și-o propune dintr-un vechi obicei, și de a-și arunca (dincolo de suprafața căreia i-aș spune „arcadică" a cotidianului celui mai răspîndit la Bologna) ochiul spre adîncuri și spre cauzele prime, socotesc că la fel ca și astăzi el trebuie să fi fost capabil și atunci să facă o legătură simplă și totală cu evenimentele care se petreceau. În afară de faptul că, printr-un proces firesc de desfășurare vitală, probabil că în primul rînd dintr-un „imbold al conștiinței", Morandi a refuzat numaidecît, încă de la primele sale prevestiri inumane, ultimul război mondial; realizînd, cel puțin pentru sine, o pace deplină și separată. De atunci, și poate mai evident începînd din '45, mulțumin-

du-se cu un puţin în care spiritul să poată explora totul, cu o neobosită linişte, apare limita sa, poate, şi neîndoielnic măreţia sa. De atunci arta sa s-a constituit, în raport cu cea a novatorilor veniţi după el, aşa cum s-a constituit, de la un anumit moment înainte, şi poezia lui Leopardi, în comparaţie cu vastele răsturnări europene de atunci. Arta lui Morandi, ca şi poezia lui Leopardi, rezultă dintr-o participare activă la nou şi dintr-o permanentă negare a acestuia: un răspuns care pare să vină de la înţelepciunea, de fapt extratemporală, a unei civilizaţii, ca a noastră, pe care noile mişcări moderne par s-o fi dus la marginile lumii progresiste.

După solitara experienţă riscantă care durează, amplu, din '21 pînă în '37, după ultima transformare profundă, Morandi are şi el acum, ţinute de-o parte, obiecţiile sale privind „magnificele destine în progres" ale secolului său, şi pare să-şi exprime, cu meditaţia lui în pictură, îndoieli fondate în privinţa mişcărilor contemporane prea declarat intelectualiste sau prea dezlănţuit sentimentale şi instinctive. Desigur, cum secolul şi-a continuat drumul său în ciuda protestelor şi îndoielilor lui Leopardi, tot aşa va continua arta acestui secol dincolo de opera maestrului bolognez; dar constatarea nu diminuează cu nimic semnificaţia acestor izolaţi, ba chiar îi defineşte, măcar în parte, în unica şi nesubstituibila lor prezenţă. Fără Morandi, în sfîrşit, ar lipsi ceva esenţial în arta epocii noastre; şi-l vor înţelege, şi chiar pare că încep să-l înţeleagă, străinii chiar mai bine decît italienii, cu atît mai mult cu cît arta figurativă nu pare să aibă nevoie de traduceri. Aşa cum Kokoschka a admirat, la Bienala din '30, nişte tablouri modeste şi înţelepte de Morandi tocmai pentru că, prin intuiţia lui de artist, a înţeles că Morandi era, cel puţin în acele opere, antipodul său. Tot aşa ar trebui să se întîmple şi astăzi, într-o arie cît mai întinsă. Va uimi atunci cum, în epoca aceasta de impulsuri şi de
 prăbuşiri, de declaraţii disperate şi de imense

lipsuri, încă au mai existat, ca să intuiască lucrurile, doi ochi atît de limpezi și atît de pătrunzători. Ochii lui Morandi au încercat, și încearcă și acum, să garanteze în tăcere, pentru toți, perenitatea unei confidențe cu lumea care pare pierdută, a unui echilibru între spirit și lucruri, care pare zdruncinat din temelii; ei, care nu refuză infinita respirație a cosmosului, de cînd acesta a umplut pînzele marilor părinți impresioniști, ci îl concentrează din nou, în mod secret, în dimensiunea unei raze vizuale care este și raza conștiinței. Conștiința lui Morandi, de un sfert de secol acum, pare cea a unui bătrîn, italian senin și echilibrat; dar seninătatea lui nu este un dar facil al naturii, o alegere optimistă și grăbită, și cu atît mai puțin un produs al unei retorice angajări umaniste, cum arată și discreția felului său de a se manifesta.

Cu toate acestea, cînd el recompune integral lumea sa în marea *Natură moartă* din colecția Longhi, discreția nu exclude solemnitatea. Este un maestru deplin, puternic, care pictează. Materia este tot concretă, dar s-a subțiat; tonul este acum, o amplă, severă îmbibare a lucrurilor de o determinantă vocație de lumină și culoare. Lucrurile, adunate (acum într-adevăr) într-o compoziție complexă, dar nu sofisticată, sînt, fiecare, parte calmă și bine individualizată a unui întreg, totalitate evidentă și frumoasă a membrelor unui organism. Este un organism arhitectonic; este cuvîntul, în care armonia este perfectă; dar, potrivit anticului secret italic, sau grecolatin, această armonie nu este repetiție simetrică și pedantă de părți, ci amplasare potrivită de vocabule într-un discurs care nu are nevoie de clauzele dinainte constituite, tocmai pentru a fi pe deplin sigur de cadența sa. Lumină puternică și limpede, umbre puține: evidentă fiind numai aceea a mînerului înclinat ca să atingă vîrful întregului (necentrat, desigur) ca și cum ar fi pîrghia unei timone care oprește în acest port sigur o liniștită, maiestuoasă navigație. Este ușor, desigur, să-l citățm pe Piero della Francesca;

și s-ar putea ca, în anii aceia la Bologna, frecventarea înțeleptului făurar modern al faimei lui Piero, Roberto Longhi, să-i fi sugerat lui Morandi moderna posibilitate de a tinde, în proporțiile cele mai reduse, la pacea simfonică a acelui artist sublim.

În anii aceia de demult la Bologna — mă rușinez, dar nu-mi amintesc prilejul — l-am cunoscut și eu pe Morandi; care, cu ajutorul maestrului Longhi și al prieteniei cu Raimondi, repede și strîns legată datorită tablourilor și tablouașelor vechi pe care le studiam împreună, s-a arătat numaidecît cu mine și cu ceilalți colegi tineri care aveau pasiunea artei, de o profundă gentilețe, de o discretă și intimă liberalitate. Omul era ca și operele sale, pe care de mulți ani le admiram în mod deosebit. Morandi era deja pentru noi un mit înalt dar, din fericire, liniștit, care se lăsa prețuit fără chin, fără oboseala relațiilor prea îndrăznețe. Cu toate acestea, se simțea deja prea cunoscut pentru gustul lui. În '37 apare numărul din revista florentină catolico-ermetică „Il Frontispizio", dedicat lui Morandi. Sînt acolo și niște reproduceri, dar ele răspund puțin sau deloc la întrebările care se ridică. Trebuie să fi fost o zi ciudată; murmurul acela catolic acceptat cu politețe nu pare să-l fi făcut să fie în formă. Notele despre întîlnire, amplificate de un anonim (Bargellini?) sînt destul de ostile, chiar și în legătură cu persoana lui Morandi, dictate de un soi de spirit „à la Bartolini", și spun așa pentru a-l aminti pe „sălbaticul și pitorescul autor, din nefericire pornit împotriva oricui, chiar și a celui care ar fi, măcar în aparență, « om de bine »". În schimb, fotografia lui Morandi este splendidă: privirea lucidă și îngrijorată, expresia cu o dulce și concentrată grimasă, pieptănătura, haina, simple, neglijente și clasice. Din toată această modestie apare marea trăsătură fizică a unei generații europene; ar putea fi a lui Ravel, ca și a lui Amendola, ca și a lui Braque. Cuvintele — sînt tot atît de simple.

Şi în primul rînd, chiar şi atunci, fraza care sună pe buzele lui atît de des, aproape rugătoare, ca şi astăzi: „De m-ar lăsa în pace!" În mod implicit, ea pare adresată acelor gazetari florentini care-l găsesc „lung, îndoit, negru", şi care-l surprind „scoţînd în afară buza inferioară, foarte umflată, sub dinţii stricaţi"; şi care văd, şi în casa lui Morandi, un „salon bun", loc în care un Fucini nu ar avea ce să facă.

'38 este anul marilor, complexelor compoziţii „colorate", care se revarsă în sala încredinţată lui la a III-a Cvadrienală (Morandi premiul al doilea, Saetti premiul întîi). Marea *Natură moartă* Longhi poate din toamna sau din iarna lui '37, este anticiparea acestor lucrări; dar în anul ce urmează datul romatic este mai intens, aşa încît Morandi atinge valoarea „timbrală"a culorii, dar o menţine, totuşi, la punctul de limită în care valoarea tonală ar trebui să cadă în spaţiul de timp al „valorii" luminoase. Este ca hipertensiunea unei conceperi care rămîne esenţial tonală, şi care, cel puţin ca intensitate de lumină-culoare, dacă nu ca orchestrare de paletă „pozitivă", revine pe alocuri, pînă prin '43—44, şi uneori chiar şi în deceniul '50—60. O asemenea plenitudine de stil, o atît de limpezită complexitate în modul de a compune, o varietate atît de „numeroasă" a gamei au fost în mod evident aportul unei puternice seninătăţi de viaţă. În timp ce lumea înclină spre nebuniile cele mai funeste, şi ca revers o încă nezgomotoasă dar efectivă relansare de motive suprarealiste pavează, în artă, calea pe care va urma să meargă tendinţa *informel*. Morandi, mereu tot mai înţelept, face să reînflorească ceva din fericita simfonie cromatico-luministă a lui Piero della Francesca. Dar refuzul său nu este, repetăm, renunţarea arhaică, ci, dimpotrivă, eu îl văd crescînd, afirmîndu-şi capacitatea de stăpînire, aproape în triumfală — deşi în limitele sale nicicînd depăşite — solemnitate.

Brandi, martor direct al Quadrienalei, scrie în eseul său din „Le Arti": „... culoarea înflo-

reşte aici, divizată şi multiformă". Apărut apoi din nou, în cartea din '42, eseul prezintă o frumoasă şi deplină interpretare stilistică a acestui moment aproape unic, încît să se poată denumi „al celei de-a III-a Cvadrienale". „O împrospătare de tonuri pure, ca de pietre scăldate, printre care azururile sînt de-a dreptul aşchii de cer, şi alburile au incandescenţa zăpezii: dar o legătură misterioasă le ţine încă împreunate într-o echivalenţă de intensitate, în care, cînd redevin expresii tonale cunoscute, apar ca transportate de la minor la major. O nuditate neaşteptată, lustruită, se revarsă în această pictură, în care obiectele obişnuite declină, aproape sărbătoreşte, generalitatea cotidiană; dar este o seninătate care închide în ea un travaliu interior..." Subliniez, în trecere, ca fundamentală, ultima frază; deoarece această carte nu aspiră la altceva decît să ilustreze, firesc în alt fel decît cel al lui Brandi, istoria acelui „travaliu interior"; cît priveşte concluzia despre seninătate, este totuşi prea devreme ca să ajungem la ea.

Brandi înţelesese bine şi admirabila şi complexa reluare, în arta lui Morandi, a motivelor formale dezvoltate şi interpretate, nu mai puţin intens, decît cele ale cubismului analitic. Mi se pare şi normal, dacă mă gîndesc din nou, că amploarea acestei puternice reîntoarceri depăşeşte, prin maturitate şi înţelegere deplină, prin stăpînire a efectelor, anumite soluţii facile la care ajunsese, din contaminare în contaminare, cubismul sintetic şi postcubismul la Paris. La Morandi ideea formală se maturizează printr-o coralitate interioară de sentimente care nu poate să nu găsească, dată fiind magistrala deplinătate a artei sale, un răspuns în coralitatea şi plinătatea formelor, a culorilor, a tonurilor.

Operele de la a treia Quadrienală sînt acum cam risipite şi Morandi nu pare să mai ţină la ele.

Personal, sînt convins că, mai curînd sau mai tîrziu, le vom reîntîlni în drumul nostru. Atunci ele vor străluci pe neaşteptate ca nişte
 apariţii, mesaje de la o lume acum îndepărtată

în timp, şi al cărei ecou obsedează totuşi ca o remuşcare instantanee, ca o învinuire a unui astăzi care nu ştie să fie la fel de plin, de sigur, de splendid.

Ne revin în minte cuvintele lui Cézanne: „*Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude (Cînd culoarea îşi arată întreaga bogăţie, forma îşi arată întreaga plenitudine)*". În cazul lui Morandi, şi pentru modul cum se naşte la el o problemă specific formală, ar fi mai potrivit să răsturnăm succesiunea celor două propoziţiuni cezanniene; rămînînd faptul că acele naturi moarte ale sale rezistă la fraza lui Cézanne, implicînd o concepţie simfonică a operei figurative, foarte prezentă, într-adevăr, la el. Complexitatea cezanniană, de pe planul ei de echilibru instabil între mobilitatea optică şi mobilitatea formală, e transformată aici într-o multiformă perfecţiune de a traduce „motivul". Vedeţi cum se înlănţuie cu fişii de umbră profunde, subtile, compacte, severa prezenţă, în lumina magică de vară, a *Peisajului* din colecţia milaneză Marino. Mai mult chiar decît atît, în *Peisajul* din colecţia Hintermann, de la Milano, lanţul apenin lipsit de cer nu mai este un strat de mînii ascunse ci, rămînînd emoţionant prin gravitatea sa tonală, aceasta este cu totul modelată şi ritmată, printr-un intars geometric, după o idee bine gradată. Şi aş putea cita alte opere de aceeaşi manieră, care aduc într-o panoramă figurativă, dar cu o fuzionare de o cu totul altă stringenţă decît în următorul „abstract-concret", instrumentalizarea cubistă.

Brandi a fost cel care a făcut strălucite relatări despre această sinteză, în care se transformă, continuînd în modalităţi foarte noi, vechea şi geniala meditaţie asupra primului şi mai eficientului cubism. Ceea ce nu accept în întregime este interpretarea acelei epoci a lui Morandi în aceşti termeni: „... apare posedat de o chinuită luciditate care pare inumană şi imposibil de purtat în suflet, zi de zi; ceva ca o tensiune suportată peste orice limită şi care ar putea să explodeze în orice clipă". Nu izbutesc să văd acest chin; în anii

aceştia Morandi este, pentru mine, la o culme a plenitudinii; şi portul în care a ajuns este seninătatea; absurd, poate, dar e neîndoielnic că ajunsese să ancoreze aici.

Ce spectacol trebuie să fi fost sala lui Morandi la Quadrienală! 42 uleiuri, 2 desene, 12 aquaforte, şi operele încă proaspete de tinereţe, care în unele, din pricina unor obscure şi uneori vinovate peripeţii, s-a alterat, din păcate. A fost succesul. Trebuie să fi contribuit la el şi , aiurita, aproape rafinata cărticică a lui Beccaria, apărută într-o colecţie de largă circulaţie, cum era cea de la Hoepli. La aprobarea celor mai mari critici şi istorici de artă, la favoarea incipientă a pieţii şi a colecţionarilor celor mai pricepuţi, s-au adăugat şi cîteva succese imediate; şi chiar premiul al doilea, după Saetti, trebuie să fi ajutat faima care se năştea. Firește, Morandi n-a dobîndit încă popularitatea pe care doar în ultimii ani a dobîndit-o, poate mai mult datorită revistelor ilustrate, şi prin *La Dolce vita* de Fellini, sau *La notte* de Antonioni, decît printr-o adevărată înţelegere a artei sale. Inutil să ne lamentăm de toate acestea, căci atunci ar trebui să facem proces şi civilizaţiei căreia îi aparţinem, şi variantei sale italiene, şi nouă înşine; dar cred că este oportun să adăugăm că succesul lui Morandi s-a pronunţat în plină autarhie, în deplină afirmare a unei culturi critice de orientare idealistă, şi chiar ermetică. Din această pricină, care desigur că nu a contribuit să dea operei lui Morandi o răspîndire autentică şi roditoare, pictura sa a suferit multă vreme consecinţele care, deosebite de uneltirile interpretative cauzate involuntar de *Strapaese*, abia acum par a se vedea că încep să se schimbe.

Pe de altă parte, nu se poate nega că o parte de dreptate au şi cei care au susţinut că Morandi, ca şi alţi camarazi ai săi de generaţie, a plătit cu această specială celebritate, venită cu greu şi de o factură substanţialmente aristocratică, însăşi con-
15 cepţia sa de artă ca „pictură pură", care în mod

voit excludea contactele care nu erau necesare, și îi împiedica pe cei „nechemați la lucrări", și nu iubea legătura cu marele public. Să adăugăm, totuși, că în anii de care discutăm acum, începeau să se înmulțească în jurul artistiului solicitări periculoase, dacă nu chiar presiuni și amenințări. Mai ales după nebunești le, nenorocitele măsuri rasiale din '38, scuza de a persecuta arta așa-zis „evreizată" a fost un pretext pentru a persecuta arta modernă și de a proslăvi și în Italia, dacă nu chiar distrugerile materiale provocate de Hitler, cel puțin ostracizarea și excluderea de opere și de artiști care nu erau considerați participanți la noua realitate imperială, ariană, mediteraneană a Italiei fasciste. Au început să se repete amenințările, mai mult sau mai puțin fățișe, față de cei care preferau „să se retragă în colțișoare" *(di abitar „gli angolini")*, față de cei care făceau din singurătatea lor „turn de fildeș". Morandi le spunea unor prieteni: „Turn de fildeș?! Ba eu aș spune și sîrmă ghimpată!" Dacă ar fi prevalat ideile (dacă idei se pot numi) lui Farinacci și ale lui Interlandi, probabil că Morandi n-ar mai fi putut expune naturile sale moarte și peisajele sale; care, desigur, nu colaborau cu o Italie imperială, ci colaborau totuși la temelii mult mai solide, de reaprofundată umanitate.

Cred că aici trebuie să-i recunoaștem unele merite lui Bottai care a constituit o fortificație de moderație, la un nivel intelectual destul de bun, împotriva acelor fasciști smintiți, poate cei mai coerenți cu trăsăturile, tot mai arbitrare, ale fascismului, desigur în contradicție cu orice idee de conviețuire civilizată. Nu vreau să fac elogiul acelui model de liberal-reacționar pe care Bottai, ministrul Educației Naționale, a voit să-l lanseze și efectiv a reușit să-l impună, creînd o atmosferă care a îngăduit viață publică celei mai bune arte italiene chiar și în anii aceia grei; știu foarte bine că, dacă a vrut-o sau dacă nu a vrut-o, dacă-și dădea sau nu-și dădea seama, el a fost, mai mult decît un moderator, un corupător. Dacă un cetățean incoruptibil, ca Morandi, deja foarte

solid format și ca artist și ca om, nu a avut decît să se laude de oxigenul pe care i-l dădea acțiunea aceea (dar, în sfîrșit, cred că Morandi ar fi fost capabil să trăiască doar alături de arta sa, chiar și dacă n-ar fi putut expune), știu bine că alții, deja înclinați spre concesii sau spre retorică, au alunecat mai ușor; și dobîndind de aici, poate fără să-și dea seama, o capacitate de compromis care și acum bîntuie, și nu e, din nenorocire, de mai mică importanță azi, în 1961. *(Anul în care s-a scris cartea; n.tr.)*

Am vrut să amintesc aceste lucruri, care nu intenționează să dezonoreze pe nimeni, dar care au reprezentat o capcană pentru cei tineri; și chiar și pentru cei care, conștient sau inconștient, direct sau indirect, în mod ascuns sau mai puțin ascuns, erau antifasciști. Cine va dori să scrie istoria aceea, și chiar pe aceea a tinerilor de atunci, se va angaja într-o sarcină delicată care, firește, nu este de rezolvat aici. Va fi o istorie de dialectici obscure, de intenții neclarificate, care trebuiesc înțelese cu o mare cumpănire și nepărtinire; și va trebui să procedeze cu mare precauție cînd va fi vorba să dea certificate de „antifascism", care a fost mai ales, și este, anireto-rică în profunzime, în timp ce noi retorici, în chip poate inevitabil, se revarsă grabnic acaparînd tendințele tinerești. Revista „Corrente", ca să dăm exemplul cel mai ilustru, n-a fost, desigur, prea generoasă cu Morandi.

Fericit cel care a văzut sala lui Morandi, din 1939! Era un sfert de secol din viața unui mare artist, în partea sa cea mai dramatică, evident emoționantă. Eu am fost bolnav toate acele luni, din februarie în iulie. Dacă aș fi văzut-o, cred că aș fi putut avea mai repede o altă și mult mai puternică idee despre Morandi. Și asta nu pentru că eu aș fi întîrziat să-l apreciez și să-l iubesc. Faptul că nu-mi amintesc exact care au fost primele reproduceri, numaidecît admirate,
 mă duce aproape la gîndul, poate prezumțios,

că „l-am avut dintotdeauna în sînge". În realitate mi-a fost ușor să-l iubesc, prin canale, ascunse sau mai puțin ascunse, dar profunde, care străbăteau orașul nostru: de la prezența intermediară a fratelui meu, la aceeași origine de grup familiar și sentimental, la educație, aprofundată în înțelegerea artei de profesorul nostru Longhi. Dar vederea cîtorva tablouri nu a fost aproape niciodată, sau poate doar în mod excepțional, o stare organică asemenea unei expoziții. Sala aceea a fost desigur un stimul puternic pentru aprecierea lui Morandi, chiar și în special în istoria lui, cum pînă atunci nu era cu putință; și imediat, sau nu după mult timp, au fost multe aprecierile de greutate: de la Apollonio la Bertolini, de la Brandi la De Libero, de la Guzzi la Marchiori, de la Oppo la Carlo Savoia. Alături de opiniile lui Brandi și, în felul său, ale lui Beccaria, mi se pare remarcabil articolul lui Guzzi în „Nuova Antologia".

El centra, în substanță, privirea sa asupra Quadrienalei pe sala morandiană. Împărtășind aprecierea (numai estetică) unui artist după felul cum se obișnuia pe atunci în Italia de către persoanele civilizate, proceda apoi cu politețe. După ce afirma că „arta este întotdeauna și în primul rînd «artă pură», demonstra apoi inteligență critică în trecerile lăuntrice din stilul lui Morandi. Combătînd contenutismul de orice fel (era în februarie '39, adică într-o vreme cînd ambițiile imperiale și sociale ale fascismului erau foarte mari) și apărînd antiliteralitatea lumii morandiene, rămînea totuși inferior artistului văzîndu-l ca personalitate „distinsă, solitară și monotonă"; arătîndu-și cu respect neîncrederea față de fazele cele mai abandonate (naturile moarte din '35) sau sărbătorești (cele din '38). Guzzi își dădea și el obolul, așadar, la crearea unui clișeu al lui Morandi ca artist clasic, ceea ce a contribuit la limitarea celei mai bogate prețuiri a personalității sale, neajunsă însă la culme. Desigur, afirmarea viguroasă a artei lui Morandi de-a lungul unui întreg are de experiență de douăzeci

și cinci de ani, trebuia să ducă negreșit la tragerea unei concluzii. El era totuși contradictoriu în concluziile sale, dar răspundea aproape involuntar la puternica complexitate a expoziției faptul că Guzzi vedea clasicismul lui Morandi nu ca pe un echilibru originar, sau ca pe un fel de inerție, ci ca pe un punct de sosire... Sînt într-adevăr de înțeles aceste cuvinte: „În aceste oscilații... Morandi a venit experimentîndu-se pe sine, modulînd cîntul său, pentru a reuși, în cele din urmă, pornind de la un stadiu de sensibilitate încă prea delicată, vizivă, extenuată, sau atractiv imaginativă, de la un lirism din ce în ce mai accentuat pe înțelesuri sau efort intelectiv, și de fost decadent, spre un echilibru de savoare clasică — o moralitate și o monumentalitate de sentimente profunde și circumscrise, acea melancolie a lucrurilor, acea savoare a singurătății, acea nostalgie a unei lumi vechi — o patetică dragoste pentru vechi — acea încîntare și fixitate de amintiri familiare."

Acea sală, așadar, era atît de variată, de plină, de puternică, încît obliga să se tragă concluzii mai absolute decît se dorea. Dacă ar fi avut-o sub ochi, socotesc că Gnudi, mai tîrziu, ar fi văzut mai puțin în Morandi „o măsură internă, sau mai degrabă un obicei firesc decît o cucerire dobîndită din greu" (în timp ce noi vedem acea măsură rămînînd una dintre constantele lui cele mai profunde, din cîte a vrut el să pună la încercare în fața obscurității și a tensiunilor); iar Pallucchini ar fi vorbit cu mai puțină siguranță, chiar pornind de la anul '25, despre „echilibrata și clasica poezie a lui Morandi". Poate că Pallucchini a fost îndemnat la această, după părerea mea, unilaterală interpretare a artei lui Morandi, de însăși alegerea care i se oferise pentru trimiterea unei „personale" a lui Morandi la Bienala de la San Paolo din Brazilia, în vara lui '57; o alegerere bazată substanțial, și firesc, pe rezultatele ultimei sale perioade. Poate că a fost bine, în intențiile foarte meritoasei premieri pauliste să se ofere și străinilor o viziune

compactă și de aceea mai ușor controlabilă a artei lui Morandi. Dar ar fi greșit să afirmăm că o asemenea metodă de alegere, care s-a folosit și pentru expozițiile elvețiene, olandeze, americane, italiene a fost cea mai fericită. Nu voi vorbi despre „eșecuri", sau despre „expoziții pustii", cum, exagerat, s-a mai spus totuși; oricum, este cel puțin straniu să-i obligi pe străini, care-l cunosc mai puțin pe Morandi, să-l înțeleagă pe deplin prin „ușița îngustă" a unei interpretări a artei sale într-o cheie cu totul vermeereană, chardineană, coroteană. Ca și cum lumea occidentală nu i-ar fi avut deja pe Vermeer, pe Chardin sau pe Corot, și ca și cum arta lui Morandi n-ar fi fost, din fericire, cu mult mai mult decît aceea a unui rafinat epigon de lucruri trecute.

Cred că nu mai este oportun, pentru anii '38—44, să insist în analize pe care le-am adîncit poate prea mult, dar era poate necesar să-l fac să vorbească mai profund pe cel care, după opinia mea, încă nu a vorbit destul despre arta sa. Anii aceștia de muncă sînt atît de variați, de bogați, de deschiși și, în ansamblu, atît ce lizibili, încît socotesc că este inutil, și aproape agresiv pentru cititor să le mai clarifice amănunțit aspectele. Mi se pare că această pictură, prin calitatea și umanitatea sa, vorbește singură celui care este cît de cît înzestrat cu sentimentul artei. Voi da doar unele indicații despre bogăția de alternative încă posibile lumii sale; dar este drept să recunoaștem că oscilațiile se produc într-un registru de ansamblu „unde — măcar în mod relativ se echilibrează impulsul și reflecția" (după o „normalitate" a sa pe care Guzzi arată că o preferă), și unde, așa cum a atras atenția Ragghianti, recunoscînd aici pecetea artei morandiene, „... este integrală viziunea în care se identifică cosmosul cu personalitatea în măsura — care este măsura pe care o poate atinge arta — în care cosmos și natură par să continue să curgă în artă, pentru

că totul este personalizat, fără reziduuri, și fără zgomot de întreruperi și depășiri".

Definiția aceasta mi se pare fericită, dar cred că se potrivește mult mai bine acestor ani ai deplinei maturități a lui Morandi, acestui deceniu în care cu adevărat personalitatea artistică a lui Morandi, cu pasionată și profundă obiectivitate, pare să se identifice cu acea coastă cenușie sau cu acele case îndepărtate, cu acest șir de sticle de argint stînd „drepți", sau cu acelea întunecate și spațiate ca niște turnuri, cu florile violete sau cu drumul alb. Este un arbore al lumii înrădăcinat profund într-o arie spațială foarte bine stăpînită și certă; ca o amplă și profundă strofă căreia Morandi îi cunoaște deja, cu prestiință, dar și prin alegere, orice posibilitate de flexiune și de „redare".

Și totuși, chiar și în această împletitură care pare prestabilită, ce bogăție! Priviți singurătatea îndepărtată și armonioasă din *Natura moartă* Rockefeller, Albany, N.Y., U.S.A. și creșterea în progresie către noi, aproape amenințătoare, din *Natura moartă* Rossini, de la Torino, respectiv din '39 și '40; iată, din '38, farmecul cețos și subțire al *Peisajului* Vitali, deschis spre emoția celor mai lirici și „ultimi naturaliști", în genul lui Mandelli, și izbucnirea neașteptată, neliniștită și brusc imobilă, de o foarte îndrăzneață „tăietură" intelectuală din *Peisajul* Longhi; muta, monotona paloare în ziua cenușie din *Peisajul* din colecția Cesare Gnudi (se poate vedea în ilustrația 30, în monografia aceluiași), și senzația estivală, plină și moleșită, în același an '40 și în '41, din cele două *Peisaje* Vitali; iată drama aproape impresionistă, dar atîta de gravă, a *Peisajului* din colecția Santi, de la Milano, și, în sfîrșit, izbucnirea mutei, dar pentru aceasta nu mai puțin mișcătoarei dureri, în spațiul iminent al bătrînei grădini din strada Fondazza (colecția Jesi).

Acesta din urmă a fost primul original Morandi pe care am avut prilejul să-l văd într-o expoziție publică; era la expoziția de deschidere a galeriei,

foarte curajoasă pentru Bologna de atunci, pe care a inaugurat-o pictorul Cingottini în '42. Îmi amintesc emoția: și poate că nu i-am înțeles prea greșit sensul scriind, pentru prima dată despre Morandi, în ziarul lui Guf din Bologna, „Architrave": „Chiar șasiul primitiv, întru totul nemișcat și fidel unei severe meditații formale, suportă și salvează de la o prea chinuită apăsare izbucnirea melancolică a primelor zile de primăvară pe acoperișurile îmbîcsite de cărbune negru, revărsarea unui soare antic asupra unor vegetații renăscute, și totuși deja veștejite în viziune. Precizia patetică a contrastului tonal și a raportului său cu lumina se dovedesc a fi aici vehiculul unui sentiment presant cum rareori se întîmplă la Morandi (pe atunci ignoram faptul că de multă vreme el exprimase sentimente de acel fel), dar totul oprit de fîșia egalizată și albăstruie a terenului și a zidăriei umbroase și aproape nefericite a unui vechi perete bolognez". Astăzi îmi dau seama că șasiul nu era chiar atît de „nemișcat" cum mi se părea atunci, deoarece tocmai la bază este riscant de încovoiat și de mișcat, ca printr-o crăpătură seismică, a violentei sfîșieri a umbrei dese lăsată peste gardul viu și peste ramurile negre.

Ce salt, vorbind de țesut, făcut cu delicatețe pe fondul sesibil și egal, în *Florile* din colecția Tosi de la Milano. Dar, după un an, în '43, *Florile* din colecția Beliossi de la Bologna lărgesc, cu o dulce violență trama, bogată, în cercul îngust al unei izbucniri centrifuge puțin cam agitată; și dacă un asemenea sentiment se leagă cu violența, organică și aproape suprarealistă, cu stropi grăbiți, a *Scoicilor (Conchiglie)* din colecția romană, tot din '43, el este contrabalansat de modestia fină, puțin destrămată și totuși complexă din *Natura moartă* Giovanardi. Cu un an mai înainte, găsim tonul absorbit al palidei arhitecturi în
38 progresie solemnă și bine fondată în *Natura*
moartă Magnani; însingurarea brună, pierdută
37 printre turnurile vrăjite și însingurate din *Natura*
moartă Visamar, Milano, și în schimb deplasarea

pentru a crea emoționantul și halucinantul *exit* de obiecte văzute din flanc, în *Natura moartă* Argan.

Ce vremuri minunate pentru Morandi la Bologna și la Grizzana pe-atunci! Pînă ce bombardamentele n-au început să devasteze și mai cumplit Italia, nouă ni se pare, chiar — și desigur este iluzia memoriei, înflăcărată în anii aceia, care au fost anii tinereții noastre —, că Morandi ne proteja din înaltul și vastul său orizont. Au fost ani bogați chiar și pentru el, așa mi se pare acum. În timp ce națiunea era astfel încercată, și vagi speranțe de libertate începeau să se strecoare în neliniștea generală, în jurul lui Morandi aprecierea care nu devenise încă faimă și publicitate, era plină de căldură, curată, prietenească. Sînt anii cînd, în afară de prima carte a lui Brandi, apar și scrierile cele mai frumoase ale lui Raimondi despre el; într-adevăr, de-a lungul cîtorva perioade de timp, de la Longhi la Raimondi, de la Brandi la Ragghianti și la Gnudi, și pînă la noi, cei mai tineri (cel mai pasionat, Alberto Graziani, a murit), care atunci nu știam, cu deplină și dezinteresată candoare, decît să-l admirăm, am fost cu toții reuniți și de venerația pe care o nutream pentru el. Morandi a participat la totul, cu obișnuita lui pondere sufletească: chiar și cîteva, scurte totuși (dar cît de neliniștitoare pentru familia lui), neplăceri cetățenești. N-au fost multe zilele acelea de discriminări, dar erau grele, și totuși el le-a îndurat cu o admirabilă, senină liniște. Și totuși, cum au strălucit de-o neașteptată tinerețe, după acele zile, trandafirii pe care Morandi i-a dedicat Annei Banti: trandafiri dezinvolți și parfumați de început de iunie.

Dar cu o cută adîncă rămăsese pe față și unele răni nu s-au cicatrizat prea ușor, nici măcar cînd el — în vara lui '43 — s-a dus la Grizzana, ca să stea acolo cel puțin un an întreg, pînă cînd amarele operații ale frontului care se apropia și ale luptei pe „linia gotică" l-au readus cu forța la Bologna. Morandi, în munți (comuni-
 cațiile atît de dificile făceau căsuța apenină să

ne pară și mai departe de oraș), era orizontul nostru; și a lucrat, acolo sus, și a încredințat pînzei cîteva imagini de seamă ale singurătății extreme și de o seninătate de moarte. Ce mică pare, și totuși nemăsurată, în amintire, Italia răscolită din anii aceia! Îmi amintesc de o ultimă excursie universitară, cu Longhi, la Arezzo și la Assisi, și o alarmă prelungită. Maestrul sta cu noi, păstor peste noi, începătorii, la San Francesco din Arezzo. În singurătatea deplină, în tăcerea extrem de încordată se auzea, îndepărtat dar precis, bubuitul înfundat și prelungit al unui bombardament. Era cel înspăimîntător, am aflat mai tîrziu, de la Grosseto. Dar noi stam acolo, fără frică, în mod absurd fără frică: imaginile lui Piero della Francesca erau pline de prea multă pace ca să-ți mai poată fi frică acolo, înăuntru. Tăcerile acelea, alarmele acelea dădeau o dimensiune ciudată, apropiată și îndepărtată, amenințată și eternă pămîntului nostru.

Era, de data asta poate cu adevărat, dincolo de iluzii, de ambiții, „pămîntul morților". Era o tăcere în care trebuia să atingi pămîntul și să retrăiești, dar pe care trebuia s-o înțelegi profund prin ceea ce era: tăcerea secolelor moarte. Nu era ușor, ba era chiar absurd, să-l reanimezi cu un prezent care ar fi dorit să improvizeze măreții. Trebuia să-și recucerească, în schimb, umilința și profunzimea. Morandi, care nu fusese străin, în ciuda oricăror lucruri, de iluzia aceea, dar pe care o readusese, într-un mod foarte personal, la o măsură umană și credibilă, cine știe cum ar fi simțit, fără măcar s-o gîndească, singurătatea pe care o apărase întotdeauna pentru sine; care acum, cînd fiecare trebuia să decidă, singur, lucruri extreme, părea a tuturor. Despre sufletul lui ne vorbesc, cu o elocvență supremă, unele picturi. Mi-amintesc, prin aprilie '44, în singura mea vizită de pe atunci la Grizzana că, încă neterminat pe șevalet, un *Peisaj* aflat acum într-o colecție personală romană, avea deja trăsături rafinate; dar emoția, mai mult decît prin acea armonie (pe care Morandi părea că voia s-o

sustragă, în cea mai mare liniște, din atîta dezastru cît era în jur) era dată de lumina interioară a tabloului, diafană, absorbită, într-un limb de primăvară timpurie, anemică și fascinantă. Era lumina unui anotimp care nu mai avea, într-adevăr, nevoie de om; dar care se așeza încă, lentă, pe dimensiunile create de om; cele mai modeste, primele dimensiuni rustice de acoperișuri, alb de pereți, fîșii unite de cărări, dulci petece de cîmpie. Ceva retrimite aici, într-adevăr, la un timp de origine suspendat, sau la extremitatea vieții civile: un „an zero" care nu distrugea nimic și poate de aceea speria și mai mult. Pentru că, desigur, Morandi a simțit, chiar dacă nu și-a mărturisit asta, ex remitatea de care vorbesc, și a transmis-o în unele dintre tablourile sale din acea vreme care mi se par, de aceea, că exprimă ceva care depășește meditația individuală, și-l îndeamnă pe fiecare om demn de acest nume la gînduri ultime.

Atît de italian și atît de „etern", acest Morandi care picta pe micul meleag apenin, imens de atîta singurătate. Munții Apenini vedeau acum lucruri grave și fapte umane nefericite și crude: brigăzi negre, SS, partizani, execuții de oameni neînarmați, unele scînteieri de speranță. Toată viața lui Morandi era pregătită să înțeleagă pierderea, criza morală a unei iluzii care înțelesese greșit de un sfert de secol încheiat, ceea ce ar fi putut să fie îndreptățit și uman într-o recuperare a măreției de altă dată. Fusese vorba despre naționalism acolo, unde ar fi putut să fie un simțămînt moderat și adînc pentru națiune. Acum, în Apenini, dincolo de iluziile de patrie, dar ca un admirabil omagiu adus măreției patriei de altădată, tot ca și Leopardi din secolul de dinainte, Morandi picta „pămîntul morților".

Mă gîndesc, în primul rînd, la acea capodoperă
39 care este *Peisajul* din colecția particulară bolognează. Este din vara, sau poate din toamna lui '43. Îmi amintesc destul de bine originalul: lumina imensă, transparentă, execuția uscată, redusă la minimum. Sub curba scurtă dar infinită a colinei
325 care, deși străbătută parcă de limpezime, „*da*

tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude (... atît de mult / ascunde-adîncul zării" — Leopardi *Infinitul* vv. 2—3), iată, relevate cu o evidență precisă în modestia lor solemnă, vechile case. În jur sînt cîteva semne de copaci rigide și libere, indicații de viață ultimă și trecătoare. Dreptunghiul acesta de pînză rămîne un meridian extrem al unei Italii bătrîne, dezolate; așa cum lumina evoca, inevitabil, aceste teoreme de geometrie rigide și emoționante, în mod umil și maiestuos arhitecturate, în același fel se învîrtesc și umbrele, în fiecare zi, în singurătatea alarmelor, a amenințării, în jurul abandonatelor arhitecturi ale Italiei: la San Giovenale d'Orvieto, la Calcinaio di Cortona, la Santa Maria Foris Portam de la Foligno, la Tempio Malatestino, nedezgropat încă. Tot așa a rămas singur Morandi, în Italia, cu fantasmele pe care le plăsmuise mintea sa mai modest dar mai profund decît oricare altul.

Odată cu eliberarea Bolognei, apare în săptămînalul „Il Mondo" prezentarea pe care de puțin timp Longhi o închinase expoziției-omagiu dedicată, la Galleria del Fiore din Florența, artistului de la care, aflat dincolo de „linia gotică" nu se mai primeau vești. Pagina lui Longhi este plină de această neliniște. Cu o afecțiune nemăsurată, nutrită nu numai pentru marele artist, ci și pentru omul de aceeași vîrstă, scrie: „Sînt frumoase mai mult decît se poate spune aceste picturi, dar îl vom mai revedea pe Morandi în umbra lungă a celor două Turnuri (= la Bologna, *n.tr.*)?" Predomină, în tot fragmentul, față de voința de aprofundare critică (care nu lipsește, de altfel, în ciuda afirmațiilor contrare ale scriitorului) emoția amintirii. Un pasaj proustean ne conduce în acest timp nu atît într-o inexistentă analogie specifică între două temperamente care, cum sînt cele ale lui Proust și Morandi, își află doar o concordanță profundă, ci și generică, în felul de a înțelege arta, ci mai ales, în conceperea raportului între artist și model: „*la réalité à exprimer*

résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais dans le dégré de pénétration de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une serviette, cette raideur empésée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes. (... realitatea constă, înțelegeam eu acum, nu în aparența subiectului, ci în gradul de pătrundere a acestei impresii la o adîncime unde această aparență are puțină importanță, cum o simbolizează acest zgomot de linguriță pe o farfurioară, această rigiditate îngreunată a farfuriei, care-mi fuseseră mult mai prețioase pentru reîmprospătarea mea spirituală decît atîtea discuții umaniste, politice, internaționaliste.)" Este o declarație generală, în care un artist profund intelectual a știut să dea una dintre clarificările cele mai perfecte ale legăturii cu viața pe care decenii de mare „poezie" europeană o întreținuseră.

Este o legătură pe care marii artiști din orice timp au realizat-o și o vor realiza, în măsura în care sînt „specific" artiști, dar care, maturizată în întreaga gîndire din secolul al XIX-lea, se definește, la trecerea dintre cele două secole, în mod tipic și conștient, ca un echilibru neobișnuit între autonomia artei și umanitatea artei. În varietatea de temperamente și de situații, lucrul acesta îl privește pe Cézanne și Proust, pe Matisse și Morandi. Cu un comentariu care moștenește întru totul punctul de vedere al acestei mari civilizații, atît de neobișnuit echilibrată între cei doi poli reprezentați de *l'art pour l'art* — care s-a transformat apoi în „abstracționismul" latin — dar și de arta de conținut, Longhi adaugă: „Obiecte inutile, peisaje neînsuflețite, flori proaspete, sînt pretexte mai mult decît suficiente pentru a exprima «in forma»; și nu se exprimă, se știe foarte bine, decît sentimentul. Este adevărat că și impresionismul, și postimpresionismul se exprimau cu precădere prin naturi moarte,
327 flori, peisaje; lucrurile se petrec tot pe un plan

de ocazii favorabile, de «motive» solicitante; în timp ce la Morandi este vorba numai de un plan de simboluri necesare, de vocabule suficiente pentru a evita uscăciunile abstracționismului absolut. Adevărul e că pe același pretext material el a putut reda timbruri sentimentale diverse, și adapta în mod tot mai diferit severa sa elegie luminoasă." Longhi aprofunda din nou, firește, fără s-o mai aibă în memorie, vechea și, după părerea mea, fundamentala temă a lui Soffici, a subiectului ca „pretext necesar".

Acea vitală contradicție în termeni a dat forță și credibilitate unor generații; unei întregi civilizații, am putea spune, de la paginile despre fantezie ale lui Baudelaire la *Jivago* al lui Pasternak. Dar oameni ca Morandi și ca Longhi, pe care autarhia i-a ferit în mod ciudat și aproape similar de furtunile libere ale occidentului, poate că tocmai pentru asta au putut să dea, cu opera lor, o exemplară și foarte rafinată prelungire concluzivă a unei condiții radical zdruncinate acum, nu numai de forțare pînă la limita extremă a luptei dintre mișcări, într-o parte abstracționiștii, în cealaltă contenutiștii (prisosind, într-o parte și în cealaltă, acel dificil echilibru între viață și artă); ci acum și de ceva care s-a mișcat în mod tainic în adîncurile vieții, poate pentru a reînnoi, e posibil, înseși fundamentele unui echilibru. Arta, de altfel, nu este niciodată atît de strîns dependentă de condițiile de viață încît opusul anumitor idei și starea lor de coroziune să poată produce numaidecît moartea formelor care le exprimau. Efortul artei poate să fie, cu deplină valoare, acela de a prelungi floarea unei civilizații ca și cînd ar mai răspîndi încă parfum, în vreme ce în realitate, îi dispare acum orice urmă.

Iluziile create de prea prelungita noastră autarhie chiar și pentru mințile cele mai libere și mai adulte au fost cele care, după căderea tuturor barierelor, au făcut astfel încît pictura lui Morandi să poată fi considerată drept ceva de valoare absolută față de contradicțiile lumii,

care la noi păreau tranzitorii și remediabile. Astăzi, în 1961, perspectiva este înspăimîntător de schimbată, și nu ai mai putea scrie unele lucruri fără a nu fi acuzat de estetism sau de neînțelegere a lumii actuale. În vederea „unei vaste remedieri a răului identificat clar acum cu o exasperare extremă a individualismului", în vederea nașterii unui „nou clasicism", potrivit eternei aspirații a lumii latine, Gundi vedea în Morandi, în importantul și simptomaticul său text din 1946, pe unul dintre posibilii „tămăduitori". Arta sa era, cu adevărat, profundă și senină, așezată exact la mijlocul drumului dintre abstracționismul decadent și realismul contenutistic. Dilema era naivă, poate, dar care dintre noi nu a fost copleșit de ea, în Italia? Argan, probabil; dar el nu a avut, poate nici un putea avea o noțiune a forțelor superioare, și încă obscure, care acționau acum în profunzime; și care au fost singura mare noutate în artă la sfîrșitul războiului și-n perioada imediat următoare. Scrierea lui Gnudi era plină de admirație pentru „armonia aceea deschisă și superioară, care alcătuiește fermentul romantic al unui echilibru clasic de sentimente și de forme". De acea noțiune, mult mai vast structurată și din pricina caracterelor înseși ale eseului, era plină lucrarea lui Brandi *La fine dell'avanguardia (Sfîrșitul avangardei)*. La sfîrșitul lui '47 chiar și eu mă declaram fidel acelor principii de umanism și de creștinism care, adaptîndu-se, ce puteau să producă, oare, dacă nu chiar „acea armonie deschisă și superioară, care constituie fermentul romantic într-un echilibru clasic"? Și ce altceva afirma Apollonio, scriind în '49 în „Horizon": „*In the overcrowded and often uncertain world of contemporary art Morandi appears as a fixed point (în lumea îmbîcsită și adesea nesigură a artei contemporane Morandi ne apare ca un punct ferm)*"? Sau spunea oare altceva Ragghianti, în totuși remarcabilul său eseu despre Morandi, scris la începutul lui '53, prezentînd expoziția colecției Mattioli la Florența?

Ce altceva? O merituoasă conștiință, subliniată într-un fel neobișnuit, explicit, și pe alocuri chiar excesiv, a complexității și forței artei lui Morandi; cu toate acestea, cînd vedea, mai mult decît în conceptele de „armonie", sau de „măsură clasică", obișnuite acum pentru critica morandiană, în „substanța arhitectonică" nucleul forței sale (un motiv asupra căruia, de altfel, Vitali atrăsese mai de mult atenția), el nu schimba în esență interpretarea clasică a artei lui Morandi; la el, din cale afară de idealistă. Dacă Gnudi afirma că Morandi „se eliberează în mod temeinic printr-o solid cucerită claritate internă și sănătate morală" de boala decadentismului, Ragghianti încheia cu o formulă „unilaterală", fascinantă, poate, dar nu elucidantă și nici specifică (de ce să nu li se spună „arhitectonici" și lui Piero della Francesca sau lui Chardin?) definiție pe care Gnudi o lăsase la un stadiu poate generic de calificare etico-poetică, dar mai puțin arbitrar compromițătoare.

Cîțiva ani mai tîrziu, Pallucchini a simțit nevoia, justificată de altfel, de a releva o „actualitate" a lui Morandi; și a încercat o paralelă cu Mondrian (nu inedită, de altfel), desigur interesantă, dar discutabilă cînd era ridicată la grad de formulă cu atît mai mult cu cît Mondrian fusese cu adevărat modern în 1920, nu în 1957. Era un alt fel de a-l include pe Morandi „într-o rigoare care subînțelege armonie și echilibru, care atestă deci clasicitatea aspirației"; dar cu această țintă criticul neglija în mod esențial vasta parte a operei morandiene care se sustrăsese, de-a lungul atîtor ani, de la eternele legi stabilite, sub îndrumarea lui Cézanne și a lui Seurat, de maeștri mai bătrîni decît Morandi, sau ajunși la concluzii asemănătoare în aceiași ani, ducînd însă cu ei alte bagaje (Matisse care se născuse în 1869, Mondrian în 1872, Klee și Soffici în 1879, Picasso și Carrà în 1881, Braque în 1882). E adevărat că Ragghianti afirmă că atît Wright cît și Mo-

randi „se exprimă cu o universală aducțiune și concentrare a vieții și a sentimentului într-un limbaj formal care are caracter de noutate și desăvîrșire, care este inițial, care face istorie și care nu explică istoria"; dar, fără să nesocotim cu nimic surprinzătoarea originalitate pe care Morandi o arată încă din 1911, cred că se pot da explicații istorice chiar și pentru începuturile sale. Firește, nesimțindu-mă satisfăcut de nici un „istorism absolut", cred că explicațiile istorice nu lămuresc întotdeauna totul; dar criticul nu va putea niciodată să nu le dea.

Îmi îngădui de aceea să confirm, altfel întreaga mea expunere nu ar avea sens, că interpretarea operei lui Morandi, într-un omagiu adus maestrului pe care toți l-au socotit inevitabil, pe care am făcut-o imdeiat după război, s-a resimțit foarte mult de pe urma unui punct de vedere înapoiat și străin de ansamblul istoric al artei contemporane (pe care ne-am apropiat-o așa cum o transmitea capitala tradițională a artei contemporane, Paris) și, datorită acestei înțelegeri greșite a avut parte de o apreciere artistică străină de contextele efective, și de aceea neeficientă față de fenomenul care înflorea pe deplin atunci. Iar în ceea ce mă privește, n-aș putea să mă laud că am fost prea clarvăzător, dacă ținem seama că, și după foarte puternicul dar obscurul șoc pe care mi l-au produs impresioniștii la Bienala din '48, mi-au trebuit mulți ani ca să înțeleg că bazele culturii care mă educase, în marea ei majoritate antiimpresionistă, se sprijineau pe interpretări învechite a prea multor lucruri, și îmi condiționaseră întreaga înțelegere a artei moderne.

Opt ani după sfîrșitul războiului, Ragghianti vedea în Picasso „numele reprezentativ" pentru „cine interpretează pictura contemporană în funcție de participarea la timp". „Dar cine interpretează pictura contemporană în funcție de poezie, va trebui, cred eu, să pronunțe alte nu-
 me, și în primul rînd un nume: Morandi."

Dar există o altă intransigență și o altă perenitate a poeziei decît una relativă? În realitate, armonie, clasicitate, măsură, arhitectonică nu mi se par termeni de evaluare unici și ireversibili, și nici nu produc „perenitatea poeziei". Cît privește participarea la timp, alți campioni își realizaseră deja în '53 operele, deși necunoscuți, datorită dezordinii produse de autarhie în critica noastră. Wols murise, Fautrier dăduse tot ce avea el mai bun, Dubuffet era în plină înflorire, Pollock și De Stäel căutau cu disperare să iasă din criza în care se găseau, De Kooning tocmai își încheiase prima fază de „impresionism abstract"; ca să nu mai vorbim de Dylan Thomas și de toți ceilalți. O roată se pusese în mișcare, generația de „supraoameni" își încheiase istoria. Nimic nu era stabilit, ca întotdeauna, pentru totdeauna.

A-l socoti pe Morandi „inactual" este o poziție pe care eu îmi permit să n-o împărtășesc, ca și pe aceea de a-l socoti actual, întrucît poate fi „decodat" ca și Mondrian. Cred că nu se poate înlesni astfel deplina înțelegere a artei sale; și povestea nu pare să se sfîrșească, dacă cercetăm soarta critică pe care o au, în Italia, chiar și cei mai buni artiști din generația care a urmat: Morlotti rămîne o glorie aproape autarhică; despre Burri, recunoscut de americani înaintea noastră, se încearcă o interpretare tot formalistă; Moreni trebuie să-și caute o soartă mai bună în străinătate. Cazul Morandi este, din fericire, mult mai complex și mai întreg decît a fost cunoscut. Ceea ce s-a spus despre anumite epoci ale artei sale nu obligă, totuși, să fie privit ca părinte al artei *informel*, ceea ce nu i-ar plăcea nici lui, și ar falsifica adevărul; dar nu poate nici să-l priveze, ceea ce ar fi și mai rău, de dialectica intensă și dramatică, inerentă în drumul parcurs de el, nici să-l deposedeze de importanții germeni pe care el i-a introdus în claustrarea semiobscurității autarhice, poate fără o deplină conștiență rațională a semnificației anumitor tablouri ale sale, dar neîndoielnic cu o deplină

intuiție a vieții. Oare poate fi minimalizată deplinătatea și originalitatea lui Baudelaire cînd se arată unde anume oferea, în poezia sa, germeni atît pentru Verlaine și Rimbaud, cît și pentru Mallarmé? Morandi, trăind profund drama cotidianului, ca individ frămîntat, a exprimat-o cu deplina, aleasa modestie de timbru inerentă artei sale de mare european; și a păstrat viu omenescul, în acei ani de ambiții false, ca și alți oameni obscuri (el era, în anii aceia, un om obscur). Raportul său cu noutatea artei de ultim moment nu este, poate, de un tip esențial desoebit de raportul dintre Corot și impresioniști. Corot a fost și părintele lor, și n-a fost dezamăgit; Morandi, pe care, firește, nu-l voi socoti superior lui Corot, dar care mai mult decît el a fost determinat în alegerea căii urmate de ființa sa de artist, a dat impulsuri foarte puternice celor mai tineri; și această distanțare dintre el și cei mai bătrîni, cum s-a mai notat, a simțit-o Piovene, cu antena sa de artist interesat de viața modernă. Morandi, saturat de ideea unei civilizații formale născută din doi artiști, Cézanne și Seurat, substanțialmente „*italianisants*", ale căror moșteniri au revenit cubiștilor și abstractismului „rațional", nu a aderat la această idee în mod „formalist", și fără să rupă totuși continuitatea acelei moșteniri, a verificat aproape întotdeauna în substanță acele presupuse „idei eterne".

Poate pentru a contracara, chiar, șocul produs asupra mea de impresioniști la Veneția, intuiam destul de bine cîte ceva din toate acestea, scriind despre el în '50: „...dar aceasta dovedește că pictorul are o conștiință foarte clară că revoluția antirenascentistă a italianului Caravaggio, părintele lui Velazquez, al lui Rembrandt și al lui Vermeer, a deviat deja, de trei secole, calea principală a picturii italiene, de la pămînturile italiene, pentru a o îndrepta în altă parte. Morandi știe prea bine că nici măcar un italian nu se poate întoarce la Giotto, la Masaccio, la Piero della Francesca decît ca la niște

simboluri, ca la semne ideale, de la care să nu extragă altceva decît o normă, o metodă, un secret moral; o altfel de întoarcere nu ar duce decît la un neoumanism fals și ar fi inseparabilă de renunțarea la modernitatea rezultatelor. Și Morandi simte prea bine că prea multe ore de pictură s-au acumulat pe pînze după acele secole trecute; că noi adevăruri despre natură, noi explorări asupra atmosferei, noi raporturi de formă și de ton s-au născut, pe care nici un modern nu va putea să le uite." Din acest punct de vedere, care încerca să înțeleagă un Morandi nu „mediteranean etern" ci „european modern", reieșea și mai evident necesitatea unei istorii a lui Morandi, căruia Brandi îi și definise, cu o stăruință neostenită, aspectul formal, și implicit sentimental; numai că aici s-a simțit, justificată sau nu, nevoia unei introduceri într-un cadru mai vast. De altfel, chiar și într-un articol mai vechi de-al meu, din '46, deși foarte influențat de interpretarea morandiană furnizată de idealism, scriam: „Cititorul să nu mă înțeleagă greșit socotind că aș vrea să creez o categorie specială pentru Morandi, și că aș susține că nu se poate face istorie cînd e vorba despre el; se poate face istorie în privința lui ca și în privința oricărui alt artist." De altfel, în aceeași perioadă de timp, Gnudi atrăgea atenția cu înțelepciune că cercetarea sa avea caracter general și nu era istoricizată în mod specific, cînd scria: „La Morandi asemenea proces de naștere a poeziei, care este procesul mai mult sau mai puțin conștient al oricărui adevărat artist, este atît de clar, de coerent și de riguros încît capătă aspectul unei lecții."

Dar situarea exactă a lui Morandi în contextul istoric arată tocmai situația lui neobișnuit de ambivalentă între generația care l-a precedat cu puțin, de care el mai este legat „prin idei", și cea care i-a urmat, către care se întoarce „prin simțuri". În echilibrul pe care l-a găsit numaidecît, dar totodată în oscilația frecventă între unul și celălalt dintre cei doi poli, se află secretul și

caracterul adevăratei sale istorii. Fiu independent al celor dintîi, părinte nu în același fel al celor din urmă, nu este nici cu unii, nici cu ceilalți. Și poate pentru că a știut să dea răspunsuri profunde, exprimate în „tonul" său, ambițiilor sau sentimentelor secolului uneori opuse, a căpătat semnificație istorică, și nu de recunoaștere în general a „calității" sale, fraza prin care Brandi vede în arta lui „...poate, cine știe?, rămurica de măslin a Picturii moderne".

Urmez, și pentru ultima perioadă a lui Morandi, sistemul comod de *dripping* (răsfoire) de fotografii; am vreo 175 în fața mea, întinse pe jos, mai mult ca oricînd o panoramă impresionantă. În timp ce panorama celor zece ani precedenți surprindea prin varietatea profundă, aceasta surprinde mai degrabă prin insistența, aproape halucinantă, asupra temelor și asupra variației temelor de natură moartă. După primele interpretări „clasice" ale perioadei de după război, Morandi ar părea că le confirmă, aproape excesiv.

Dar despre Morandi de atunci, al cărui „orizont intim... se îndreaptă tot mai insistent, de cîțiva ani, spre senin", Gnudi spune: „...vălul s-a întins din nou, cuprinzător și liniștitor, pentru a domoli din nou tonurile, pentru a îndulci formele, pentru a scădea sunetul acut al culorilor, pentru a armoniza și concentra încă o dată compoziția, într-o atmosferă mai intimă și mai restrînsă. Dar este un văl mai rărit și mai luminos, care lasă să se vadă limpezi, potolite acordurile cele mai sonore, unele melodii ce nu se pot uita de alb, de gri, de roz, de violet, și nu întunecă, ceea ce rămîne caracteristica ultimei faze, acea limpede evidență a volumelor și a tonurilor." Și mai departe: „În unele compoziții, experiența interioară pare cuprinsă și împlinită într-un acord mai bogat, mai amplu și mai echilibrat. Chiar și momentele de mai sporită largheță și forță patetică rămîn în cadrul acestei

ordini mai sporite și mai tangibile, al acestei meditații mai senine și mai profunde, al acestui clasicism al imaginii mai stabil și mai calm. Cînd reapare, un impuls dramatic se traduce în termeni mai simpli și mai clari. Obiectele determină și deschid spațiul cu o hotărîre fermă, se opun luminii care cade, trimit îndărăt umbre lungi pe plan, dobîndesc într-un asemenea contrast definit o structură amplificată și solemnă. Dar din asemenea motive de o grandoare reținută, dintr-un dramatism înfrînt, se naște ultima perioadă a lui Morandi, cu o frecvență sporită și cu un abandon pînă la note de o grație delicată și surîzătoare, de un rafinament subtil, care uneori ajunge pînă la limitele prețiozității." La un an după sfîrșitul războiului, Gnudi dădea astfel, cu o frumoasă și penetrantă simplitate, o perfectă interpretare a ultimei perioade morandiene.

Am încercat și eu să interpretez această ultimă perioadă a lui Morandi; și scriam, independent, lucruri asemănătoare: „Ce se întîmplă acum în pictura lui? În primăvara aceasta a pictat trandafiri și naturi moarte, ca în alte primăveri ale vieții sale. Este greu să urmărești noua sfumatură de anotimp. Cu toate acestea, aș vrea să spun că în ultimele opere s-a adăugat la deja foarte elaborata sa sinteză de formă, culoare, lumină, chiar și o idee de grație ritmică. În ferma și totuși gingașa arhitectură a unei naturi moarte, în legarea abia variată a patru obiecte... ne e dat acum să descoperim anumite calcule, anumite reluări de o eleganță precaută și tacită. Toarta de la gura unui mic vas curge delicat în cea a obiectului vecin, cezurile sînt subtile și delicate, curba unei mese se desfășoară lent ca o secțiune mare de glob. Ce calcul în simplitatea la prima vedere atît de elementară! Patru obiecte... patru perle opace într-un colț gri și limpede al universului, unde umbrele se aplatizează și se usucă subțiri, ca frunzele toamana. În tot tabloul găsim ceva ca un reflex al unui cer senin și stins: un văl de grație în lumea antică

a lui Morandi, inima care abia mai palpită, mulțumită de a fi oprit într-un aspect al naturii o sursă ascunsă a înclinației sale." Nu se deosebeau deloc, prietene Cesare, cuvintele noastre despre tablourile acelea ale lui Morandi: dovadă că ceva adevărat trebuie să fi existat în „lecturile" noastre. Numai că nu împărtășeam cu totul interpretarea ta „surîzătoare" a recentei „grații" morandiene. Pentru mine surîsul, ca și oricare altă nuanță a sentimentului, este aproape ireperabil în cadrul „egalității" lui Morandi. „Din aceste tablouri aparent neanimate ia naștere un rîs modest și lipsit de emoție, ca un fel de fericire. Este bătaia inimii lui Morandi, discretă și perfectă..."; așa mi se părea că înțeleg, greșit sau nu, clasica, dar totodată delicata capacitate de povestire a lui Morandi din anii aceia.

Da, după război el a savurat și a tot savurat, cu un rafinament profund, pictura și plăcerea de a picta; dar pentru ca această plăcere, această stare, „ca un fel de fericire", acest răgaz, după atîtea furtuni intime și exterioare, să nu-l cufunde în hedonism — în care mi se pare că nu cade niciodată — Morandi a ales două căi: una, simplitatea compoziției, concentrată acum asupra puținelor forme de obiect, variate la infinit și cu înțelepciune; cealaltă, ampla dozare a spațiilor în jurul lucrurilor. Desigur, vechile sale obiecte nu au dispărut, adesea ele fiind cele de altădată; dar acum, văzute cu o dragoste mai detașată, nu mai oferă, prin ele însele, teme de pitoresc, de aluzie sau de expresie, ci sînt, mai mult ca niciodată, „pretext necesar", „pretext" în primul rînd pentru o admirabilă „pictură pură".

Un alt mod de a nu se lăsa subjugat prea mult de chemarea lor este calibrul perfect, foarte elaborat, dar nu obosit, al cantității și densi-
41 tății materiei. Priviți *Florile* din 1945 (colecție particulară din Bologna); inutil să mai subliniem aici discreta, rafinata dozare ritmică; dar este foarte necesar să notăm la această *ghirlan-*
137 *detta*, demnă de un descendent al lui Luca della

Robbia, perfecta măsură a tonului, a culorii, a densității. Ce reținere în folosirea albului, a rozului, în gri-verdele frunzelor, ce exactitate în greutatea fără greutate a fiecărei petale! Poate că tocmai această calibrare de elemente este cea care dă efectul „fără parfum", care constituie secretul; și nu exclude grația, ba chiar o prelungește într-o durată fără de apus. Ce parfum mai răspîndeau anumite flori din anii precedenți! Cît de tăcut, de rafinat obiective sînt acestea, fragment de natură, depus într-o inimă oprită. Și *Natura moartă* Venturi (din 1948), ce cîntec concentrat și limpede, ce profundă, odihnită și dulce răceală de prezențe! Morandi reînvie aici, în aparențe umile, anticul miracol familiar artei italiene: a dezbrăca materia oricărui episod, lăsîndu-i totuși naturala sa evidență. Se înțelege de ce ilustrul posesor al tabloului, puțin cam simplist, dar nu fără îndreptățire, spune că „orice alb al său apare ca glasul unui înger".

Înger sau nu, Morandi se slujește de culorile luminoase mai ales în această fază, cu o acuitate, cu o concentrare, cu o detașată dar profundă poezie care amintește, prin analogie și nu prin descendență, de acel rar și mare pictor de tonuri argintate care a fost Guido Reni. O altă capodoperă de dozare tonală, care are modesta maturizare a lucrurilor intangibile, și unde tonul sugerează, cu o pricepere incredibilă, amplasarea spațială, chiar dacă lumina este atît de stinsă încît să desființeze umbrele, este *Na-*
42 *tura moartă* din colecția pariziană Vitale Bloch. Aici perfecțiunea însemnează „desăvîrșire", oprită la punctul dincolo de care ar lua naștere o satisfacție; și este, în schimb, tot poezia, sumară dar aprofundată, a unui anotimp dens, rece și egal. De altfel, în acești ani se accentuează la Morandi studiul interior al compoziției ca un spontan și viu răspuns dat abstracționismului rațional; pe care o parte a criticii noastre începe să-l predice ca pe un ultim termen al modernității (în timp ce, oarecum nou la noi, era

vechi de decenii). Procesul acesta se va intensifica mai ales după '50, cu deosebire între anii '56 și '58, complicîndu-se într-o neobosită și îndîrjită variație a motivului, care accentuează o dispoziție existentă întotdeauna la Morandi, dar adusă, acum, la o semnificație deosebită.

Iată, deocamdată, încă din '47, apărînd într-o limită strînsă și abia tremurîndă, solitară pînă la dezolare, compoziția cea mai întunecată pe care a putut el s-o plăsmuiască vreodată, în *Natura moartă* Brandi de la San Paolo, din Brazilia. Este tot o voință dominatoare, deși modestă în aparență, care închide pe linia orizontului această redută de o mută perfecțiune tonală. Frumusețe și tristețe neînsufletite se aliază astfel indisolubil, încît cine frecventează îndelung, înțelegîndu-le, tablouri ca acesta, ar intra, poate, încetul cu încetul, în ataraxia cea mai absolută și mai armonioasă. *All passion spent*' (cu toată pasiunea irosită) Morandi pare să se îndepărteze tot mai mult, în aparență, de clocotul confuz de după război. Dar vedeți cum, dimpotrivă, în *Natura moartă* Giovanardi, prezența ceșcuței albe, mică și aproape umană față de rest, exprimă totuși un sentiment de viață. Și în acești ani Morandi vrea, uneori, să se exprime, cu tot dinadinsul, pe sine însuși; și iată, în frumoasa *Natură moartă* dintr-o colecție particulară romană, o altă redută, dar aceasta nu deprimată de singurătate, ci ridicată energic pe marginea mesei. Sau se complace chiar, în *Na-*
44 *tura moartă* din colecția romană Ingrao, într-o
genială, și patetică prin neașteptata sa *agudeza* (acuitate) spațială; dar și aceasta, deși ostentativ formalistă, prinsă într-un soi de ușoară fulguială de materie. Este un efect care crește în splendida *Natură moartă* din colecția Boschi din Milano, unde este o lumină diafană și fină, de plină iarnă, de o dulce strălucire; ca și cum afară, ninsoarea reflectată învinge privirea, și atunci, în interioare, totul este cuprins de o palidă și densă infuzie. Sau, altfel spus, cîtă perfecțiune
339 solemnă și plăcută în același timp, într-un acord

îndepărtat și prețios, ca de opal estompat cu melancolie se află în *Natura moartă* De Ponti, din '48, cum s-ar putea spune și despre umila epuizare tonală din acea *Natură Moartă* tot De Ponti, din '49, unde se resimte ecoul misterios al unui anotimp care topește orice lucru cu „febra sa stinsă".

Niciodată, poate, Morandi nu a fost mai „pictor pentru pictură" ca în anii aceștia dintre '45 și '50; și convins, în sinea sa, că, mai mult decît prin alegerea chibzuită a motivului, prin modelarea tonului, modificată în chip miraculos de fiecare dată, se poate exprima acea bogăție de sentimente care, fără a dăuna, fac astfel ca pictura să nu fie lipsită de suflu uman. Rațiunile sufletului rămîn prezente, dar atît de dificil de exprimat în cuvinte, și în ciudata, dar pentru mine atît de frumoasa *Natură moartă* din colecția particulară romană din '48, unde plăcerea picturii pare să se transpună într-o aparentă ingenuitate de compoziție, în căutare de obiecte de maximă simplitate formală, în note pure și vesele, chiar dacă lumina de anotimp suspendat și nemișcat a acestor ani morandieni e gata să le înăbușe. Astfel este mereu maestru, în timpul acesta de repaus bine meritat, cînd savurează din nou vechile noi motive și cînd descoperă cu plăcere și altele noi; un timp care culminează cu prima mare recunoaștere din viața sa, Premiul pentru Pictură Italiană, la Bienala de la Veneția, din 1948. Numele lui Giorgio Morandi este alături de cel al lui Georges Braque.

Prin anii '50, la Morandi, sexagenar foarte lucid, se produce un soi de nou „declic mental", ale cărui efecte durează, pregnant, pînă prin '57—58. Rezultatele sar în ochi, evidente, din foile pe care le-am așternut pe jos, și care, în timp ce prima oară mai acordă încă tablourilor luate în parte o modulare particulară, încît face din ele scurte poeme — sau sonete, dacă voiți — de meditație a acelei *nuance* tonale și de calcu-

late varietăți componistice, acum se transformă, foarte adesea, în absorbita și aproape obsesiva monotonie a variației pe un „motiv" de compoziție dat. Nu se poate spune că nu sînt reperabile la ele echilibrul clasic, măsura, armonia; dimpotrivă, sînt atît de prezente încît depășesc înseși limitele propriei afirmații. Morandi, așadar, a „voit" în mod evident să mediteze asupra „compoziției în pătrat", și a preschimbat cu atîta meșteșug artistic planul, tonurile, acordurile, părînd totuși că nu s-a schimbat compoziția, încît nu este ușor să numești clasice *tout court* nici tabloul în sine, nici întreaga serie. Este firesc, de fapt, ca un nou moment „intelectual", chiar dacă e realizat acum în tonuri care par moderate, și aproape întotdeauna domolite de o lumină frontală precisă, să reapară în arta sa. În fața încîntătoarelor, seninelor *Flori* din '50 și '51 (a se vedea cele din colecția Longhi), prezentate într-o placidă singurătate în spațiul luminos, parcurse cu delicatețe de umbre, și atinse de lumina clară, frunză cu frunză, petală cu
46 49 petală, cele patru *Naturi moarte* în compoziție pătrată (colecțiile Giovanardi, Mazzotta, Ferrara din Milano, D'Urso din Roma) recapătă cîte ceva din voința mentală și din necruțătoarea măsură a „metafizicii". *Florile* sînt față de aceste naturi moarte așa cum erau, oarecum, picturile atît de pure din '16 față de cele „demoniace" din '18. Din vreo zece serii pe un motiv dat (fiecare se articulează, în genere, pe 4 sau 5 varaiții), cea în „compoziție pătrată" mi se pare cea mai exemplară.

Aș spune chiar că în ea, deși bazîndu-se, ca de obicei, pe un model real (nu este vorba, de fapt, decît de unele dintre sticlele și cutiile sale folosite cel mai adesea, doar dispuse „într-un anumit fel") își refuză pînă și plăcerea descoperirii amănuntelor; ceea ce îl face să spună, și să repete, deci, că „nimic nu este mai abstract decît lumea vizibilă". De aici, mai mult decît a o explora, el pune la încercare prin intermediul
341 vizibilului capacitatea sa de abstractizare inte-

lectuală și artistică. Lumina frontală, de altfel, desființează umbrele, așa încît obiectele par așezate și suspendate totodată într-un spațiu care, intuit în trei dimensiuni, este apoi abstractizat într-o „viziune suspendată" de efect bidimensional. În afară de asta, obiectele sînt așezate în așa fel încît limita lor externă să construiască un pătrat: nu un pătrat perfect, Morandi nu e Mondrian, ci un soi de cetățuie rectangulară de lucruri care au ca ritm intern gîturile netede ale sticlelor, și unde pînă și praful (în aceea de la Mazzotta) joacă un rol de cezură geometrică. Pictura de ton, în realitate, nu mai are o finalitate sentimentală: perfectă în modulațiile sale de cantitate și densitate, dar dominată în mod absolut, ea este unul dintre mijloacele concomitente (înaltă și clară pînă la o conținută, dar pentru aceasta nu mai puțin evidentă, tensiune) pentru a afirma o infailibilă viață de artist.

Cînd recent îi dezvăluia lui Edouard Roditi anumite gînduri ale sale de fidelitate față de o practică pură a artei, Morandi mai era poate încă stăpînit de atmosfera încordată, „excepțională, care domina acele picturi, unde o atitudine preexistentă în el pare să fi devenit o „metodă", înfruntînd riscul unei aparente monotonii pentru a afirma forța artei sale.

Cine ar risca acum, dacă nu din dorința de joacă literară, să facă să vorbească aceste obiecte ca un document de viață interpretată (ceea ce era, după părerea mea, legitim în anii de la '20 la aprox. '40), cînd în mod evident ele nu sînt decît sentiment atît de scufundat în „sentimentul picturii", încît nu mai pot fi recunoscute ca sentiment esențialmente înțeles; tocmai ca o suspendare, chiar, a acelui „existențial" care fusese atît de fundamental la Morandi în anii îndepărtați? Pentru că, într-adevăr, se poate pune aici întrebarea ce simte Morandi, ce simțim noi în fața acestor corpuri compacte de vase și de sticle dezvăluite în substanța lor pură și senină, fără nici o umbră aparentă de emoție. Ce simte în aceste momente nemișcate, fără

umbra unei drame, nici măcar învăluite? Ce simțim noi? Ceva care se aseamănă cu indistinctul însuși al picturii. Sau, poate, obiectele sale se fac distincte, impasibile, concrete ca niște urne unde au fost arse pentru totdeauna sentimentele; ineexistente pentru atîția, acum, poate pentru cei mai mulți: sentimentele noastre de oameni moderni.

Și atunci, pentru că Morandi nu e Mondrian și nu-l va atrage niciodată să facă același lucru „fără obiect", iată că pictura sa devine un soi de realism, pe care nu l-aș denumi clasic, pentru că altminteri ar fi un clasicism de excepție, la limită, și privat de vastitatea sa vitală. Poate că este o obiectivitate neobișnuită, atît de clar participată și în același timp lipsită de sentiment înțeles în mod comun, care să se învecineze, nu chiar cu realismul „angajat", ci cu realismul analitic și asentimental al tinerei „*école du régard*". Bineînțeles că Morandi nu are nici un program sau intenție care să aibă vreo legătură cu cele ale lui Robbe-Grillet: asta ar mai lipsi. Și totuși, acel soi de realitate, atît de substanțială și de neînsufletită totodată, încît să devină în mod ciudat de-a dreptul „epică", nu produce totuși efecte care să fie prea deosebite de cele ale lui *nouveau roman*. Obiectul este aici, aproape de noi, izvor ineliminabil de viziune, nu atît în amănunte, cît ca „formă pură de existență", și avem astfel, prin Morandi, o admirabilă constatare.

Priviți seria din care fac parte *Naturile moarte*
47 Giovanardi și Leumann, din '53. De data
48 asta, Morandi le ține bine în mînă, făcînd să coincidă limita lor de sus cu linia orizontului; și de data asta compoziția e perfectă, nouă, închisă într-un dreptunghi prelungit în stînga, jos (o idee asemănătoare, de altfel, dar necunoscută lui Morandi, o dezvoltase Bonnard în '90, într-o pictură care reprezintă o paradă militară). Dar aceste obiecte, chiar și cînd intră într-un joc de mare rafinament (în așa măsură încît Morandi, dacă
343 nu s-ar răscumpăra cu tensionata forță a dura-

tei sale luminoase, ar deveni, în schimb, un *apprenti* al geometriei plane), „există" totuși; ba chiar, tocmai pentru că au fost spoliate de multe „accidente" pe care o vreme pictorul le-ar fi pus în lumină, există cu mare intensitate, în fața noastră; și, prin faptul că există în mod clar, ritmate cu precizie, pun stăpînire pe atenția noastră mai mult decît dacă ar fi fost investite cu o viață sentimentală. Priviți, ca dovadă, cu ce forță optică, fermă, calculată, a adăugat Morandi două „luciuri" la ceștile albe. Desigur, și ele s-au născut din dorința de invenție formală și tonală; dar așa, și mai ales așa, „așezate" și aproape „aplicate" atît de elegant pe suprafața obiectului, ele dovedesc cu o admirabilă evidență existența în fața luminii. Este o lumină frontală; normală, difuză, dacă vreți; dar este și lumina unei zile care pare să nu aibă sfîrșit, dacă nu se va sfîrși conștiința perceptivă umană.

Este de necrezut dar adevărat că Morandi, tocmai cînd pare să fi întors spatele ultimelor dezvoltări ale picturii (căreia îi dăduse totuși contribuții atît de relevante, deși puțin cunoscute), tocmai cînd critica îl socotea un oponent al abstracționismului formal al lui Mondrian, izbutește în schimb să depășească drama profundă a picturii „non formale", remeditînd forma ca o nouă prezentare a evidenței existențiale. De altfel, pare că nu vrea să se sfîrșească această eternă și poate atît de nobilă poveste de-a interpreta ca formaliști oameni care, exprimîndu-se prin „forma controlată" (și fiind, prin asta, în mod inevitabil împotriva orientării *informel*), exprimă totuși mereu, cu mai mult sau mai puțin abstracționism aparent, o idee și o semnificație de viață; lucru, de altfel, inevitabil pentru cine este un artist adevărat și nu un pictor „de calitate", în abstract. Chiar dacă interpretarea acestei insistente și aproape obsesedante „evidențe" a lui Morandi din acești ani poate să fie temerară, ea are, cel puțin, o contraprobă. stilistică. Într-adevăr, pictorul, revenind la motive

formale nu similare, dar desigur demne de epoca metafizică și de „valorile plastice" (numai că acum este vorba despre „valori plastice tonale"), și inserîndu-le într-o viziune aparent normală, în realitate aleasă cu excepțională chibzuință și totuși prezentată mereu ochiului nostru cu o vădită subliniere, transformă viziunea normală în „evidentă". Și atunci ne cucerește cu totul conștiința.

Printre propunerile de obiectivitate de după război aceasta a lui Morandi își asumă astfel, ca de obicei, un caracter cu totul personal. După cum orientarea lui *informel* nu depășește niciodată limitele unei relative credibilități și consistențe a obiectelor, tot așa acum această „evidență" este moderată de însăși măsura sa, discret dar ferm „umanistă". Cu toate acestea nu știu dacă obiectele lui Robbe-Grillet și Butor, și personajele lor obiect stau în fața noastră cu tot atîta autoritate, prezență clară și, dacă doriți, umană inutilitate ca aceste admirabile naturi moarte ale lui Morandi. Chiar și de data aceasta pare un echilibru, o echidistanță nepremeditată, dar susținută de forța lui, între obiectivitatea abstract subliniată de realismul socialist și cea fermă, dar în derivă, a pomenitei *école du régard*. Numai arareori această forță obiectivă slăbește puțin, și atunci Morandi riscă să devină, din greșeală, normal. În unele vedute din curtea casei sale a riscat uneori, dacă nu greșesc, să fie „în mod perfect", ca atîția alții. Dar chiar și în acele cazuri rare, după o primă privire puțin deziluzionată, o explorare mai atentă, nu prin operațiuni hipnotice, ci prin forța intimă care nu lipsește niciodată picturii sale, măcar ca un profund respect pentru artă, ajunge să dobîndească simpla și dozata tensiune dată de niște ziduri luminoase și pline, de niște ceruri egale; și mai ales, curajul de a înfrunta plictiseala unei vieți de o absolută banalitate.

Chiar și în cazurile acelea, dintr-o primă elaborare aproape anodină, care nu putea fi suficientă pentru a reda foarte dificilul argument,

„durata" inepuizabilă și stăpînă a execuției a readus aproape întotdeauna la egala și insuportabila sa claritate acea sumară și tristă panoramă de case înalte sub lumina înaltă, cu ferestrele asemănătoare prin ton, case ca niște calme închisori cu o lume greoi „masificată" de prea multe lucruri; în primul rînd de TV, ale cărei antene, într-adevăr, brăzdează, întunecate, cerul monoton. Fereastra dinspre curte, în anii aceia, nu putea înlocui posibilitățile de la Grizzana, care dau lui Morandi facultatea unui acord variat, imposibil de obținut în îngusta panoramă urbană; dar aș spune că această fereastră l-a ținut în contact cu viața celorlalți, ca într-un jurnal secret de întîmplări omenești neconfesate deschis, dar prezentate bine, totuși, în răsucirea lucrurilor și a orelor în ele însele. Aceeași fereastră, în epoca de plină maturitate, îi dăduse atîtea posibilități de drame și de lirism obscur (poate zăpada pe zidurile triste de la Piombo, sau izbucnirea primăverii printre vechile acoperișuri); acum Morandi, devenind din liric mai degrabă narator, o folosește ca un ochi îndreptat asupra altora. Este un ochi de o neobișnuită obiectivitate; care, cu toate acestea, a tresărit uneori, chiar și în limita acelui ecran îngust.

Îmi amintesc că într-o zi, acum cîțiva ani, într-un tablou, cerul s-a acoperit de un cobalt viu, casele au părut deodată să participe la un anumit eveniment extrem, și în văzduh era, prelungită, egală, amenințătoare, dîra unui reactor. Pictura, realizată cu o violență reținută dar evidentă, dură, puternică, plină de o lumină halucinantă, i-a displăcut repede lui Morandi. Și totuși în ziua aceea Morandi era impresionat de toate astea, precum eram și eu — se înțelege, în cu totul alt fel. „E ceva sinistru", nu s-a putut el abține să spună; și aceasta, nu mai mult, era toată literatura pe care și-o îngăduia sie însuși. Era, totuși, o concesie mică în aparență, dar extrem de importantă, și de așa natură încît să scoată de aici concluziile de rigoare, să pună în

discuție de unul singur castelul de cărți de joc, chiar și în mod critic, care, în atîția ani, a fost cu atîta noblețe, răbdare și monotonie construit în jurul lui Morandi, ca pictor întru totul „antiliterar".

În alte dăți panorama ferestrei a fost împărțită suav și solemn: jumătate cerul senin, egal, jumătate perete alb, egal. În cele două trei variante ale motivului, puține schimbări de locuri în spațiu, unele risipite referiri la viață prin rămurele sau ramuri uscate; și încă o dată o referire la temperatura Mondrian, nu prin analogie efectivă, ci printr-o capacitate de obsesie spațială deloc inferioară. „Uneori mă întreb dacă lectura lui Mondrian, a cărui cunoaștere, atît în America cît și în Europa este un fenomen de după război, nu a facilitat pretutindeni înțelegerea lui Giorgio Morandi. Nu este pentru prima oară că un fapt artistic de o exasperantă modernitate permite să se întrevadă cîtă valoare conține un altul mai puțin polemic și frapant." Lăsînd la o parte faptul că Mondrian a fost „un fapt artistic de exasperantă modernitate" prin 1920 și că deja prin '24 „exasperanta modernitate" era aceea a suprarealiștilor, mi se pare evident că Morandi nu a avut, între '18 și '20 exact, cu „metafizica" sa, o mai puțin halucinantă rigoare decît faimosul olandez; a cărui climă de activitate a fost cunoscută, prin Van Doesburg, tocmai prin acele „Valori Plastici" care sînt socotite atît de ușor acum drept o mișcare reacționară. În orice caz, și din păcate, tocmai „lectura lui Mondrian" este cea care, în critica noastră, produce adesea greșita înțelegere a lui Morandi ca pictor de formă pură. Și Pallucchini continuă: „Încercați să-i gustați fără grabă picturile, punînd stăpînire pe acele forme țesute cu culoare-lumină, arhitecturate în mod misterios în acele spații în care totul este rigoare și calcul: veți intra atunci în cercul magic al acelei lumi evocate, aș spune transfigurat, cu atîta intensitate peremptorie; pentru că fantezia sa expresivă este capabilă să dea viață unui discurs pic-

tural autonom, rarefiat aproape pînă la abstracțiune. Veți înțelege atunci una dintre cele mai sugestive aventuri ale picturii din vremea noastră." Și mai departe: „Mondrian, în măsura spațiului, ajunsese la abstractizarea totală: adică la identificarea obiectului în anumite date simbolice ca linia și punctul. Dar și la Mondrian acel spațiu în afara timpului era măsurat în raport cu puterea luminii, a unei lumini absurde și ireale. Morandi se apropie de cercetarea lui Mondrian, într-un parcurs stilistic totuși diferit și îndepărtat. Civilizațiile care stau în urma lor au determinat, în cazul acesta, o istorie expresivă cu totul diferențiată; și totuși această neliniște a unui spațiu abstract, măsurat cu modalități atît de deosebite, concentrate istoric după un mod de tratare atît de diferit de tradiție figurativă, îi apropie pe amîndoi: îi face oameni ai timpului lor. Greșește profund, deci, cel care crede că Morandi este un continuator al Ottocentoului, sau cu atît mai puțin un epigon al unui gen care a cunoscut prin Chardin momentul său de încheiere, din punct de vedere istoric. Natura moartă, pentru un maestru din Ottocento, avea o semnificație cu totul deosebită de aceea pe care o are pentru Morandi. Dacă în acești ultimi ani atît publicul cît și critica încep să-l înțeleagă pe Morandi, nu este desigur un fenomen de deshumare ottocentescă."

Cred că aceste rînduri ale prietenului Palluchini se adresau unei anumite interpretări pe care o dădeam unor gravuri de Morandi, pe care în această carte am încercat s-o precizez și s-o aprofundez, și pe care o consider și acum în întregime justă. Voi spune doar că, scrise în 1957, cuvintele lui Palluchini îmi sugerează să mă gîndesc la cineva care, scriind în 1857, l-ar găsi interesant pe Corot pentru că era aproape tot atît de riguros ca și Ingres, în vreme ce era tocmai momentul în care Corot începea să se intereseze de impresioniști. Corot desigur păstra legături ciudate cu pictura din Settecento, pe care Ingres le întrerupsese hotărît; dar, cu cît treceau

anii, cu atît era mai limpede că Corot era tot mai modern, nu pentru că acceptase polemica cu Ingres împotriva Settecentoului, ci pentru că, în loc de a anula legăturile sale cu secolul precedent, le transformase profund într-o pictură care, în 1857, era foarte actuală tocmai pentru că îi semăna atît de puţin lui Ingres.

După decenii care au cultivat ideea artei pentru artă, a picturii pure, a intuiţiei pure, şi deci a artei abstracte, ceea ce pare generaţiei mele să fi înţeles (pentru noi, cred în mod definitiv) este că arta, înainte de a fi un moment autonom şi distinct al spiritului uman, este o traducere „specifică" şi adecvată a unei determinate concepţii de viaţă, generată de o existenţă determinată în viaţă. Insist asupra „specificităţii", pe care o s-o apăr întotdeauna, căci altfel, noi istoricii de artă va trebui să ne schimbăm profesia şi să facem doar istoria culturii sau a civilizaţiei; dar insist şi asupra faptului că această „specificitate", prin care arta este artă, şi nu altceva, este legată, cu rădăcini profunde, şi de un anumit fel de a exista în viaţă. Cine nu înţelege această „specificitate" se condamnă la o istorie în scheme; dar cine, dimpotrivă, crede într-o istorie de monografii abstract stilistice şi psihologice, descoperă artistul cu rădăcinile sale vitale. Din acele rădăcini vitale artistul creşte, la un anumit moment, pe verticală, dar şi desprinderea sa de timp se petrece într-o determinată situaţie şi se colorează astfel cu istorie adevărată; a nu înţelege rădăcinile lui duce la o genericitate care se termină cu pauperizarea chiar a individualităţii pe care în cursul ei monografia doreşte atît de mult s-o salveze. Aceasta mi se pare acum limita, tot mai dur negativă pe măsură ce ne îndepărtăm cu încetul de timpul primelor entuziasme, a criticii „purei vizibilităţi". Pietro Longhi este, în abstract, calificabil cu aceleaşi formule de jargon critic care se pot aplica şi lui Morandi. Şi atunci? Poate că Pietro Longhi este egal cu Morandi? Nu, de-
 sigur, pentru că deosebita condiţie istorică, mult

prea deosebita amplasare „existențială" separă totalmente cele două lumi pe care critica stilistică, dacă nu este conștientă că este doar un instrument de concretizare a cercetării, le va socoti egale.

Mai tînăr cu aproape zece ani, Morandi își apropie, ca o normalitate interioară unei lumi cu totul deosebită, acel „abstracționism" pe care Mondrian l-a cucerit — și în tablourile sale trăiește din fericire tensiunea cuceririi — între 40 și 50 de ani (ca și Kandinsky, de altfel). Cucerirea aceasta se produce la o vîrstă atît de înaintată încît n-a mai avut, apoi, variație și aventură; pentru Morandi, în schimb, ideile picturii pure s-au constituit în climatul propice al educației și cucerirea ideologică a fost, desigur, corespunzătoare în sufletul său, dar ajutată de alții. E firesc, deci, ca tocmai în jurul anilor '20, cînd Mondrian și Kandinsky își consolidau foarte profund „abstracționismul" lor, Morandi să-și fi recucerit, potrivit naturii sale probabil mai profunde, obscurul și emoționantul său „antiabstracționism". Nu e vorba aici de „antiabstracționism" în sens formal, ci în sensul raportului dintre viață și artă, care mie mi se pare că la Morandi este mult mai profund și mai modern decît la Mondrian; tocmai pentru că, abandonînd acele valori formale care generează diferite retorici, de la cea provincială a Novecentoului nostru la cea mai nobilă, care a fost Bauhaus-ul în bătrîna ambianță a casei sale, din grădina lui închisă el a redescoperit o lume care părea să vină din urmă, și în realitate venea *după* Mondrian, din moment ce conținea, cu o implicită spontaneitate, acel potențial de suprarealitate și de expresie existențială pe care suprarealismul clasic trebuia, peste puțină vreme, s-o schematizeze în mod orgolios și în chip intelectual.

Morandi s-a născut cu grația moderației „tonale" și distanța sa de culoarea timbrică (după care se apreciază modernitatea, confundîndu-se cu modernismul) l-a îndemnat întotdeauna să

îndrepte orice tensiune ideală înlăuntrul obscurității introvertite, secrete a vieții sale de „mic burghez". În această legătură dintre „tonul" său pictural și constituția sa de om constă forța artei sale, distanța sa salutară de tensiunile veleitare din prima jumătate a secolului. Ce-a mai rămas, prietene Pallucchini, din iluziile celor de la Bauhaus? Orașul Brazilia, poate, pe care nu-l invidiez. Dar chiar dacă Morandi fusese premiat la São Paulo din Brazilia prin echivocul de a-l premia pe unicul campion italian al unui „cvasi-abstracționism", rămîne faptul că „abstracționismul geometric", în afară de faptul că a semănat tensiuni și iluzii zădărnicite, a umplut lumea de dezolări și dezumanizare decorativă. Dacă Florența e tristă pentru că se repetă la infinit în ea modelele perfecte ale lui Brunelleschi, să ne închipuim orașele fondate pe prototipurile „funcționalității": niște coșmaruri spectrale. Că realitatea în care este ancorat Morandi este „imanentă, fără drame, fără poveste", nu mi se pare adevărat; toată cartea aceasta a încercat să arate, dimpotrivă, cîtă dramatică bogăție de viață s-a transformat, în arta sa, într-o pictură de o elegantă „specificitate".

Desigur, Morandi nu vorbește; sau, dacă vorbește, o face cu politețe și voință, nu cu acea inevitabilitate vitală de care nu-și dă seama (cum se întîmplă cu oricine), ceea ce este forța lui, fatalitatea lui. „Actual", „neactual", el rămîne adevărat în raportul său cu viața, și de aceea în perioada aceasta de după război cînd se agață cu puterea cea mai nobilă din el de ideea de viață și nu de aceea a ambițiilor greșite, este mai actual decît acea trecută civilizație formală, pe care critica noastră, în marea ei majoritate, încearcă, cu mai multă sau mai puțină noblețe, s-o apere: ca simbol al unei modernități deja transmigrată în altă parte. Morandi, în schimb, încă nu a pierdut, în esență, unele legături cu mutațiile fundamentale ale artei moderne. Am discutat liniștit cu tine, prietene Pallucchini, și
 în același mod s-ar putea discuta și cu o parte,

încă mare, de bună-credință a culturii occidentale.

Admir, desigur, admirabilele variațiuni formale în care Morandi este maestru aproape inegalabil; cărora pare uneori că e gata să le împărtășească acel secret pe care prietenul său Savoia îl presimțea fără să-i dea de capăt. Sper că nu sînt orb, și că am învățat și eu cîte ceva. Dacă privesc *Natura moartă* din colecția Straus din New York, din '50, și altele care variază aceeași temă (sînt cel puțin trei între '50 și '51), cred că înțeleg, în această capodoperă din prima „serie" de după război, cîtă inteligență a formei a articulat cu eleganță în diagonală această precisă barieră de obiecte; cum aici unul dintre ele, prin volum și prin înclinație, nu seamănă cu celălalt; cum obiectele în diagonală creează o adîncire față de care, fără pedanterie de amenajare centrală, cutia rotundă și micul vas cu dungi înaintează, creînd o mișcare perspectivală care, dacă nu ar fi atît de sobră în ciudățenia formelor, ar putea să se plaseze la jumătatea drumului dintre teatrul roman din Sobratha și fațada lui Pietro da Cortona; cum, în sfîrșit, această scenă este atît de preocupată de a produce, la distanță, impresia că obiectele sînt în plan. Nu, nu cred că ne trebuie mai mult; dar nu domeniul formei, verificat acum de patruzeci de ani de pictură, este cel care să facă mai vie prezența lui Morandi în această perioadă de după război, cît, și am încercat deja să explic acest lucru, „evidența" în prezentarea lucrurilor (aici relevate de o limpede și pură lumină razantă, perfectă ca în cele mai frumoase tablouri din Italia ale lui Corot), care dă o nouă realitate, o „metafizică înlăuntrul adevărului" (care de aceea este, într-adevăr, doar „evidență") lumii micului burghez Morandi.

Am reluat această calificare care relevă, fără s-o minimalizeze, prezența sa în viață, atît de adesea uitată de interpretările „formale" și „sublime" ale operei sale, și din pricină că destul de rarele picturi de la fereastra lui îl pun, în anii aceștia, alături de lumea de azi. Reprezintă

scena lor reală, le împărtășește, pînă la un anumit punct, viața monotonă, rarele neliniști, seria egală de zile. Lor le sînt dedicate, nu din propria voință, poate și anumite grupuri de naturi moarte.
52 Sînt, în '57, *Natura moartă* Giovanardi, cea din colecția Vitali, cea din colecția Alloni di Torino, cea de la Kunsthalle din Hamburg, și altele; ce profundă eleganță, ce discreție prețioasă în această nouă reacoperire cu materie mai senzitivă a lucrurilor! Fuseseră în mod perfect și sever „obiecte" — și nu mai mult — în „seria pătrată"; acum, deși atît de calculat ținute în limita, de fiecare dată variată, a compoziției rectangulare pe înălțime, au reintrat în lumea simțurilor, după o atît de glacială abstinență. Iată-le, cercetate de aproape, cum ezită din nou în contururi, cum se apropie și se îndepărtează prin precaute presiuni elastice și contrapresiuni, iată-le străbătute de șuvoaie catifelate de ton, vărgate de fiori îndelungați de materie reflectată cu prospețime; și tonul, ce lapte dens, ce opal, ce argint, ce azur gros, ce nuanțe stinse de brun, ce dulcețuri sărbătorești!

Cum s-ar putea să nu înțelegi anumite lucruri, după cel puțin treizeci de ani de experiență în lumea morandiană? Nu-mi scapă deviațiile subtile, rafinatele denivelări, densele pendulări ale obiectelor în acea capodoperă care este *Natura moartă* Jucker. Nu sînt surd la precauta împingere înainte a vasului cu două dungi, care mîngîie spațiul colțului oarecum asemenea cu *Annunziata* de la Palermo al lui Antonello; și observ că gîturile celor două sticle galbene (atît de subtil diferențiate după amplasarea spațială) înlocuiesc obiectul care este înlăuntrul unui soi de cupe lent și imperceptibil rotată. Dar toate acestea ar fi o schemă de inteligență formală, dacă n-ar fi cufundate într-o materie liniștită și compactă, înmuiată într-o culoare abia fluorescentă în lumină, supuse unei game cu note atît de rafinat atenuate cum rar se mai văd în pictură. Orice aplicare de culoare sau de lumină se orga-
153 nizează perfect, încărcîndu-se sau pălind încet,

așa încît celebrele planuri de lumină ale unui Rothko (care ar trebui să fie, și nu sînt aproape niciodată, picturi, cu „mesmerismul" lor pictural, pînă la extrema cruzime a perfecțiunii) dau, comparativ, o sugestie, dar nu pe deplin stăpînită; și astfel ia naștere un *spirituel* indiferent față de însăși obligațiile sale. Dar să fie oare aceasta un *spirituel* la Morandi? Nu, el ar respinge cuvîntul acesta atît de angajant și de abstract, mulțumindu-se să replice: „Nimic nu este mai abstract decît lumea vizibilă".

Ce înseamnă aceste cuvinte? Nu-l voi întreba pe Morandi, căruia i s-ar părea plicticos să încerce să demonteze în analize inerte ceea ce pentru el este indicația suficientă a unei direcții de lucru, și aproape simbolul pregnant al unei întregi vieți de artst. Mie, însă, mi se pare că ele răspund practicii perioadelor sale de echilibru, care ocupă o bună parte din munca sa. Cînd el spune „vizibilul", nu se referă, desigur, la viziunea microscopică sau telescopică pe care noile descoperiri (raționale, experimentale și potențial romantice) ale științei le-au însumat în ciudata vizualitate a pictorilor de azi, ci „vizibilul cu ochii deschiși în mod normal". De exemplu, cînd intră în joc ideea de a patra dimensiune care încearcă să proiecteze experiența pictorului atît în timp cît și în spațiu, Morandi se ține departe. El nu a fost străin, în schimb, de conceperea spațiului în două dimensiuni, „emoțional" sau „suspendat" , care aparține artiștilor „*fauves*", expresioniștilor, abstracționiștilor, cubiștilor sintetici; în mod cu totul deosebit din '11 pînă în '17, și după ce „metafizica" îl făcuse din nou să se intereseze de spațiul profund, apoi în lungi și importante perioade de timp chiar și după aceea. Din '21 înainte se poate spune că el a ales, alternativ, căderea luminii și urmărirea umbrei (care nu sînt altceva decît noțiunea sensibilă, nedemonstrată matematic, a celor trei dimensiuni) ca pe o viziune mai reală; sau lumina frontală care șterge umbrele și lasă să se reliefeze tonul printr-o viziune mai visătoare. Dar, lumină razantă

sau lumină frontală, tridimensionalitate reală sau bidimensionalitate emoțională, Morandi nu întrerupe aproape niciodată cu totul cercetarea sa asupra realului vizibil; care, în același timp, este pentru el izvor nesecat de abstracțiune.

Opera sa este pregătită cu totul să arate că spusele sale nu sînt rostite în gol, și cine are capacitatea de a vedea poate să le verifice cu ușurință legitimitatea. În realitate, orice detaliu, și chiar orice întreg pe care viziunea noastră binoculară poate s-o îmbrățișeze într-un moment determinat, este, în primul rînd, „abstracțiune" întrucît este extrasă, aproape cu forța, dintr-un context: o porțiune dintr-un paviment, sau dintr-o masă, sau chiar din materii neporoase, cum este porțelanul arată cu ușurință, chiar și pentru ochiul liber, miriade de forme, independente de forma generală a obiectului sau a părții din natură de care aparțin, măcar tot atît de complexă cît și plasa aparent abstractă în care Morandi și-a împletit gravurile sale. Pe lîngă aceasta, adesea în artă s-a petrecut o operație de rezumare logico-formală care pornește de la geometrie, și care nu privește doar viziunea de ansamblu ci transmite prin ramificări capilare în orice punct în care el își îndreaptă meditația, aceea pe care am riscat s-o numesc „filosofia sa a naturii". Dacă geometria este abstracțiune, totul pornește de la viziunea geometrică și justifică, potrivit unei experiențe normale, că „nu există nimic mai abstract decît ceea ce vedem".

Totuși, înțeleasă în acest al doilea sens, care se află la baza celui mai convins și mai persistent figuratism al lui Morandi, fraza este aplicabilă și la Giovanni Bellini, la Piero della Francesca, la toți marii antici, care s-au bazat pe vizibil, care și-au făcut cercetările pe vizibil. La Antonello, de exemplu, stilul este atît de sublim nedespărțit de adevărul drag lui Morandi, încît orice operă a sa este, precum și vizibilul din care este admirabil desprinsă, izvor de bucurie la infinit pentru că procesul de abstractizare este pătruns pînă la
355 infinitezimal de viziune, și revelarea splendidelor

şi mereu noilor detalii pare, pentru observatorul dotat, de nesecătuit. Deosebirea dintre Morandi şi acei pictori vechi este că el, pictor de astăzi, operează în mod analog, dar după metodica „picturii pure", şi în mod contemporan cu existenţa, ba chiar cu revărsarea artei abstracte sau non figurative. În mod conştient, deci, concentrează atenţia asupra cantităţii abstracte care este implicită în pictura sa figurativă şi, elev al naturii ca un artist din trecut, o păstrează totuşi ambivalentă: extrem de importantă pentru intenţia sa obiectivă, nulă pentru finalitatea sa interioară. Ca toţi marii artişti figurativi din generaţia sa, merge pe muchie de cuţit negînd importanţa subiectului, dar simţindu-i, în acelaşi timp, inevitabilitatea. Se comportă ca un abstracţionist, dar lucrînd cu abstracţiunea în pictura sa figurativă, se preocupă să fie în afara posibililor arbitri inerenţi în abstracţiunea pură. Această operaţie, moralmente sigură, poate avea punctul său slab în faptul că este acum în contradicţie cu abstracţionismul celor mai mulţi, care pare să nu mai poată încerca o figurare, decît *autre:* ieşind cu totul, adică, din cursul artei, şi mai ales al vieţii din timpul nostru. Morandi ar putea , deci, să aibă dreptate, şi să fie de asemenea în afara timpului său; şi chiar este, într-un anumit fel, mai ales dacă ţinem seama de fazele de echilibru care ocupă mulţi ani ai artei sale, şi pentru că tot secolul pare să acţioneze „contrar" lui. Vorbind despre omagiile care i-au fost aduse, vedem că înseşi aceste omagii pot fi suspectate că vin dintr-o nostalgie (dureroasă poate, dar totuşi nostalgie) după un mod de viaţă apus acum.

Pictura lui Morandi, totuşi, trăieşte potrivit cu viaţa lui: aceasta este alegerea lui, aceasta este forţa lui. Este , oare, o viaţă, o alegere cu adevărat în afara timpului? Ne propune, oare, Morandi, idealuri care au apus acum? Nu credem; în afară de faptul că pictura sa, chiar şi cea mai puţin aventuroasă din ultimii douăzeci de ani, este un salutar lest împotriva „vîntului

nebun" al secolului nostru, și tot mai conține, implicit, un dificil, dar posibil mod de viață. Poate nu cel de astăzi, 1961, cînd acest mod de viață este accesibil doar cîtorva, dat fiind că totul în jur înlesnește să se șteargă anticile adevăruri artistice și morale pe care, în schimb, orice operă, orice zi a lui Morandi le mărturisesc și le onorează în mod neobișnuit; și, poate, cine știe, într-o zi îndepărtată, sau apropiată, cosmonauții vor fi aceia care să realizeze situația sa, dacă ei vor experimenta caracterul de nerezolvat al dimensiunii umane. Cînd citești că rachetele nu vor putea atinge, cum se pare, decît limitele sistemului solar, ce sens va avea să se fi descoperit atîtea căi de ieșire de pe pămînt, cînd nu se va izbuti să se iasă din acest grăunte de praf infim, față de univers?

Poate că înșiși cercetătorii spațiali, dacă vor fi, cum e de dorit, destul de filosofi și de *homines sapientes*, vor trebui să verifice că orice progres, în mod cît mai uman, cît mai civilizat uman, nu va putea să evadeze din acea magică plasă de senzații „normale" în care s-a dezvoltat, de secole și secole, pînă în anul de acum, 1961, viața omului civilizat. În acest sens arta lui Morandi, încrezătoare, operă cu operă, că va întîlni profunda, miraculoasa aventură înlăuntrul „existenței cotidiene" în aparenta sa normalitate vizuală, este, chiar și astăzi, o hartă cuminte și importantă în mîinile omului-artist; și, pentru că nu se epuizează în artă, ci rezumă o întreagă viață, este și o fundamentală hartă de rezervă în mîinile omului-om.

Nu am fost niciodată surd, repet, la frumusețea formală morandiană. Pot da despre aceasta o dovadă precisă reproducînd un fragment dintr-o lucrare a mea din '46 (nu cunoșteam, atunci, referirea la Petrarca pe care Bontempelli a făcut-o în '41): „Dacă ne este îngăduit, procedeul acestui neobosit culegător de forme, de culori, de lumini, este oarecum asemănător cu cel al lui

Petrarca, atunci cînd, într-un anumit număr de sonete, pare să varieze doar o temă sentimentală; apoi, după ce s-au epuizat acele variații necesare, o lovitură calculată, dar nu mai puțin improvizată, schimbă acea temă: și începe un alt cer. Iată, sticlele sînt plasate mai degrabă în profunzime decît în șir; șirul este acordat în alb de perlă și modelat în culoare pură; în schimb acum aduce umbrele. Acestea sînt întîmplările simple, dar fundamentale ale lumii morandiene: armonizate pe variația, nu voi spune a anotimpurilor, ci a acelui anotimp binevoitor și sever care, de mulți ani, face să se schimbe culorile în ochii și în spiritul lui Morandi. Un val lent de timp care s-a făcut om și conștiință, într-o aparență de eternitate." Sînt mulțumit, recitind, de a fi scris (chiar și cînd afirmam „se poate face istoria lui ca și a oricărui altuia") „într-o aparență de eternitate".

Dar absoluta depărtare a lui Morandi de orice caracter care ar putea primi direct calificarea de mistic, de atemporal (și acesta este primul motiv de aversiune, sau cel puțin de respingere a concepției kandinskyene despre artă), nu îl scutește de cea mai halucinantă insistență asupra formei și a tonului. Dacă procedeul lui mi se părea, cu 15 ani în urmă, referibil la cel petrarchist, ce să spun despre deceniul '50—60, în care repetă, de nenumărate ori, procedeul temei cu variațiuni? Dacă nu vom dori să deranjăm umbra lui Bach, cum se pare că nu dorim, și vom dori să continuăm să ne referim la poetul responsabil pentru o anumită tradiție italiană, acest Morandi, care alterează compoziția pînă la *trance*, ar putea aminti, dacă vreți, de Petrarca, autorul sextinelor, unde dulci și extrem de scurte sunete recad încet încet pe cuvinte care se întorc asupra lor înseși, la sfîrșitul versului, așa încît ia naștere un soi de dens, fascinant, chiar dacă este neliniștitor extaz lingvistic. Dar chiar trebuie să numim „clasică" această metodă, incontestabilă mai ales din pricina stăpînirii aproape absolute a stilului? Pare aproape firesc, și este totuși

extrem de exactă afirmația lui Bloch, în introducerea sa — mereu singulară prin rafinata ei discreție — la expozițiile olandeză și engleză din '54: „Monotonia reproșată lui Morandi pentru sticlele lui este doar o anumită manieră de obiectivitate: de monotonie poate fi acuzat mai degrabă ochiul observatorului. Dimpotrivă: rar se întîmplă ca două naturi moarte ale lui Morandi să fie cu adevărat «asemănătoare»". Și totuși, așa-zisul lui calm „clasic" a simțit nevoia de a replica motivul său dînd loc, datorită forței autorului, nu unei rafinate maniere asupra propriei persoane (cum pot fi considerate sextinele petrarchești față de cantone și de sonete), ci chiar acelui mod obiectiv, sobru pînă la halucinație în cadrul „tonului" (umoarei) fiecărei zile, pe care am încercat s-o ilustrăm și care dă extraordinara actualitate a lui Morandi. El poate fi, prin acest aspect, nu un tardiv rival latin al lui Mondrian, ci un tulburător maestru de realism „evident", care să-i pună pe gînduri pe romancierii din *l'école du regard;* cine știe dacă Fellini, Antonioni sau alți regizori, deși comportîndu-se, față de arta sa, cu relativă indiferență, nu au subordonat, mai mult sau mai puțin conștient, cîte ceva din această neobișnuită situație. În această perioadă de după război secretul actualității pînă acum nesecătuite a lui Morandi constă, dincolo de tot mai dominanta calitate a picturii sale, într-o experiență, nu în domeniul clasic al vieții, ci de tensiune evidentă și liniștită în cadrul normalității vieții. Este extraordinar că, într-un secol atît de zguduit ca al nostru, un pictor, deja atît de înaintat nu numai în ani, ci și în lunga și aproape neîntrerupta practică a artei (o jumătate de secol de pictură!), să fie și acum atît de vital și nu, cum adesea se întîmplă, supraviețuitorul artei sale.

Pentru aceasta interesează, chiar dacă sînt riscante, încercările de bilanț critic avansate după război. În general, precumpănitoare este ideea de a se ajunge în privința lui la o concluzie în sens „clasic" (împinsă în ultima vreme la

simplismul de a-l plasa în categoria artiştilor „apollinici", spre deosebire de cei „dionisiaci"), ceea ce nu îngăduie, după opinia mea, să se ajungă la o înţelegere deplină, profundă, a artei sale. În parte, originea acestei interpretări este imputabilă lui Morandi însuşi: om dificil şi solitar, chiar dacă este de o perfectă urbanitate, se pare că el a înlesnit, şi înlesneşte şi acum, această versiune cel puţin parţială despre munca sa. Lucrul s-a văzut şi la unele mari expoziţii, a căror alegere a fost făcută în bună parte de artist. S-a ajuns în cele din urmă ca Morandi să fie definit drept „clasic" potrivit unui concept minor despre clasicism, dacă acest cuvînt trebuie, şi nu poate să nu însemneze măsură şi limită a unei plenitudini, nu a unei reducţiuni a vieţii.

Expusă la Londra, în '54, într-un cadru prea vast şi nepotrivit, expoziţia sa cea mai frumoasă, totuşi, a avut efecte ciudate. Criticile au depăşit poate elogiile. Era inevitabil, poate dată fiind ideea de a-l face pe Morandi să treacă printr-o *porte étroite* a unei selecţii pentru iniţiaţi şi pentru cunoscătorii deja experţi ai lumii morandiene. Nu este de mirare că în „Evening News" din 3 iulie se scrie: „... te găseai aici într-o lume insipidă şi rece, cu tablouri care ar avea efect într-o cameră încălzită". Prezentarea clasicizantă şi în acelaşi timp intimistă a lui Morandi, nepregătită de o cunoaştere suficientă a complexului şi vigurosului său parcurs, a făcut să se afirme şi că: „Trebuie făcut un efort pentru a înţelege pe deplin expresiile extrem de juste, dar foarte ezitante ale acestui important artist". „Spectator", care declara totuşi că Morandi este cunoscut în Anglia, şi relua vechea comparaţie cu Mondrian, lansat pentru prima dată, cred, de Soby şi de Barr în '49, se arată mult mai deprins cu artistul: „Apoi, prin juxtapunere şi comparaţie, începi să pătrunzi secretul codului, şi să auzi cîntecul tonurilor minore pînă cînd, în sfîrşit, izbuteşti să înţelegi că zece Morandi spun mai mult decît unul, şi cincizeci mai mult decît zece." Concluziile rămîneau însă puţin cam limi-

tative, dar pline de admirație. Cît privește publicația „New Statesman and Nation", și ea admitea multe calități morandiene, dar în același timp scria, cu umor tipic englezesc: „Se bănuiește că sticlele conțin puțină apă pentru a răcori podeaua, sau puțină apă de Colonia pentru a răcori fruntea; desigur însă nu ceva mai tare, cum ar fi vinul"; se vorbea despre eleganța și naturalețea lui Morandi, dar și despre limitele sale. Nu spun că ziariștii și criticii englezi ar fi avut toate justificările, dar desigur se poate spune că au fost înșelați, și de aceea faimă „monastică", atît de dăunătoare pentru o viziune globală asupra artei lui Morandi, și de felul cum au fost prezentate oeperele sale. „Giorgio Morandi este astăzi un Sfînt al picturii italiene", confirma în acea perioadă de timp Werner Haftmann, și tocmai această faimă de autarhică sanctitate, născută în Italia, a făcut să întîrzie și să fie cît se poate de limitată aprecierea artei sale. O asemenea stare de lucruri nu schimbă problema de fond, dar împiedică și azi dezvoltarea unei civilizații căreia Morandi îi aduce, cu arta sa și prin calitatea ei deosebită, o mare contribuție.

Eu îl iubesc, personal, pe Morandi, de-a lungul întregii și complexei sale istorii: pentru experiențele sale uneori aproape contradictorii, pentru faptul că a evitat, cu tărie, unele întîlniri, pentru că le-a solicitat pe altele ca pe niște aventuri interioare, pentru că a cucerit, nu ca pe o „viziune pasivă", ci ca pe un ideal viril, pe care ți-l propui, o seninătate proprie. Poate că e un călugăr, Morandi; dar exercițiile sale spirituale sînt făcute pentru toți; ele se desfășoară în singurătate, dar nu sînt adresate numai singurătății. Poate din acest motiv mesajul său, deloc facil, a fost recepționat în primul rînd de oameni de artă, scriitori și artiști, și abia după aceea de profesioniștii critici de artă. De aceea găsesc justificată mulțumirea lui Bacchelli de a fi republicat vechea sa scriere despre Morandi (de o remarcabilă valoare, cum s-a văzut, chiar și
 critică) din 1918. Împreună cu cea mai mare

admirație, este acolo și o „distanțare" de Morandi ca și cum, într-un fel, el nu ar aparține secolului nostru. Aprofundată dar nu renegată de Haftman (pentru el, arta lui Morandi este: „... liniștită și gravă, și plină în adîncul său de sensul esențialei grandori a lucrurilor și a valorii originare a existenței lor") interpretarea clasică este confirmată și de o inteligență izolată ca aceea a lui Floersheim, desigur, nu în mod banal; și este extinsă, exemplar prin moderata sa temperatură admirativă, de Cassou, subliniind aspectul normal și aproape idilic al viziunii plastice dată de Morandi misterelor „metafizicii". „Astfel Morandi trebuia să devină una dintre figurile cele mai strălucite ale școlii italiene contemporane, fără îndoială lipsit de intenții teoretice sau filosofice, dar afirmînd și desfășurînd o meserie lucidă, o reflecțiune senină, o sensibilitate pudică și nobilă." Și nici frumosul capitol dedicat lui Morandi de Courthion în cartea sa *Art Indépendant*, deși declară că „*ce Chardin d'après le Cubisme* „este astăzi „*sans contestation possible, le peintre* capital de l'Italie" *(acest Chardin de după Cubism... fără îndoială pictorul cel mai de seamă al Italiei)*, nu iese din substanța acestei interpretări; și nici chiar profundul omagiu al lui André Chastel.

Eu îl iubesc pe Morandi pentru că, chiar și prin filtrul inegalabil și puternic al echilibrului său, al măsurii sale, al „tonului" său, îl găsesc bogat, puternic, interesat de tensiunile minții și de obscuritatea simțurilor, participant și precursor al unora dintre experiențele moderne fundamentale. Sarcina unei interpretări a lui Morandi este anevoioasă și pentru că faima lui, destinată să crească în lume, poate configura realitatea noastră italiană mai degrabă într-un fel decît în altul. Mie mi se pare, în panorama artelor de astăzi, că el se plasează, printr-o consacrare absolută și adesea riscată la propria lume, alături de Matisse, de Klee, de Soutine; și chiar, dar cu o participare mai deplină la complexitatea artei, alături de Tobey și de Fautrier. Mi se pare că se

impune deci, nu anularea interpretării care a circulat pînă acum, ci o întregire esențială a ei.

De altfel, cînd în mod legitim critica ar crede că poate trage concluzia în privința lui Morandi în așa fel încît să poată duce la bun sfîrșit o apreciere neaprofundată în întregime între anii '45—60, iată-l pe artist, în vremea din urmă, arătîndu-se deschis unor noi emoții. Tulburarea produsă e puternică și admirația pentru Morandi nu încetează, firește, să sporească atunci cînd se constată că, la 71 de ani încheiați, el este încă plin de vitalitate. Nu a abandonat cu totul „seriile" pe un motiv; trebuie să adaug totuși că, în '61, în mare parte din naturile moarte (pentru a nu spune din peisaje, tot mai variate în orice fază a artei sale) a înfruntat aproape întotdeauna teme diferite, cu o foarte mare capacitate inventivă.

Îmi amintesc de compoziții și de atmosfere impasibile; dar și de naturi moarte unde, fără noi „coborîri în infern" totuși, el a cufundat cu încetul obiectele într-o mută epuizare a formei, prin văluri emoționante de tonalități împrăștiate, neliniștite. Îmi amintesc de una din colecția Trombadori, cu o admirabilă structură „abstractă" (apropiată, prin această structură, de unele dintre frumoasele sale acuarele, frecvente în acești ani), dar, dimpotrivă, atît de blînd devorată de lumină și de ton, atît de lichefiată, încît crează o suspendare, tulbure și splendidă, totodată, a lucrurilor. Iată, încă din '58, compoziția unei alte *Naturi moarte* (Col. Santi, Milano), foarte modulată tonal, orientîndu-se, neprevăzut, în sus și spre stînga, aproape decapitată de o ciudată deplasare optică. Iată, în '59, reapariția simplă, dar acum solidă și tremurătoare totodată, care întrerupe drumul luminii, al vechiului motiv în schemă pătrată, într-o altă *Natură moartă* (col. Tosi, Milano).

Tot mai declarate revin emoții, fantezii, după
 lunga, halucinanta veghe. „Schema pătrată" rea-

55 pare și mai caracteristic în *Natura moartă* din colecția Valsecchi din Milano, dar nu fixată cu solemnitate și aproape cu amărăciune ca pînă acum în spațiul suspedat, ci apropiată, vie, aproape tangibilă, într-un fel de palpitație neliniștită, însemnată de umbra scurtă și strîmbă: ca și cum ar vrea să se îndepărteze de coloana de spațiu obscur (umbră?, obiect?), care, sus, la dreapta, pare să propună amestecul unei aritmii de destin spațial. În *Natura moartă* din colecția Capricci, de la Milano, revine, în schimb, tema din '53, a obiectelor înfipte în linia orizontului, dar reanimată de grăbitul adevăr al unei energii umane. Nu întîlnim aici dificila integritate care-l pune pe Morandi într-o relație atît de neobișnuită cu tinerii „obiectiști" ai cinematografului și ai romanului; ci este o plenitudine, o *abundantia cordis* (bogăție sufletească), cu sticla aceea pîntecoasă și cu gîtul care i se înalță aproape trufaș, în afara limitei planului de poză, cu acele umbre sonore și aproape îndîrjite. Această umană și atît de apropiată „cruce grecească" de obiecte aproape că s-ar putea realiza în arhitectură; și ochiul pictorului a ținut-o la o distanță optică, la o densitate de materie atît de înțelept intuită încît pare deopotrivă de îndepărtată și de solemnă, de apropiată și pulsantă.

De la fereastră, apoi, ai zice că provine desfășurarea fericită a unei impresii, dar oprită în fuziunea mereu admirabilă a tonalității, care dă o respirație atît de vie *Peisajului* din colecția Molina de la Pavia; așa încît Morandi pare să ne ofere aici, în cadrul istoriei noilor și diverselor lui sentimente, mai puțin „burgheze" prin bogăția lor, moștenirea elegantului postimpresionism francez.

Am vobit, după cum vedeți, de unele opere din același an '59, și varietatea gamei sentimentale, și noutatea soluțiilor care le traduc în pictură par să relanseze, într-un diapazon poate mai puțin puternic, dar mai subtil și mai anxios, mai intim și mai încărcat de dramă liberă, acea variație de sentimente, bogată și de nemăsurat, 364

a anilor plini , fericiţi, dintre '38 şi '45. Fără a pretinde că dau explicaţii care să epuizeze problemele acestei ultime transfigurări, care mă face să simt bucuria profundă de a putea lăsa această carte deschisă încă spre viitorul lui Morandi, se poate prevedea, cu prudenţă, o nouă apropiere a pictorului de peisaj. Încă înainte de întoarcerea sa la Grizzana, în căsuţa construită de surori ca un premiu emoţionant pentru o întreagă viaţă de răbdare, demnitate şi sacrificiu — o viaţă bine cheltuită, în sfîrşit — el reluase deja, cel puţin din '57, legătura cu peisajul prin acuarele; pictate la Bologna, la Levico, la Grizzana; planşe în care pe hîrtia imaculată, Morandi a depus în forme şi în tonuri perfecte primele semne de apariţie a reîmprospătatei sale pasiuni, cîteva teme cu obiectul care joacă în limita abstracţiunii, unele peisaje de simplitate mai umană decît cea din „anii săi de puritate". Acum lupta s-a reluat, pictura se întoarce, într-o manieră nouă şi profundă, jurnal de sentimente, fraza care spune că „nimic nu este mai abstract decît lumea vizibilă", încredinţată dialogurilor cu Edouard Roditi, capătă o semnificaţie nouă şi mai profundă. În orice caz, Morandi reface o istorie de emoţii care ni-l fac (mai ales nouă, celor din generaţia noastră, care din sentimentele şi din relaţia mărturisită cu viaţa, facem, în mod inevitabil, prima noastră raţiune de a fi) tot mai apropiat.

Dar va fi normal (dacă acest cuvînt are vreun sens), omeneşte vorbind, ca după „anii grei" ai seriilor diverse, să vină această mişcare nouă la el? Nu e uşor de spus. Dar afecţiunea cu care a privit, în vara lui '60, pe vechiul povîrniş pe care-l pictase deja în '43, şi unde trecea, prin umbrele în cruce, fiorul rece al solitudinii belice, casele care nu mai sînt aceleaşi, ci reconstruite, au luat ceva de la viaţa de astăzi, mai risipită, mai măruntă poate, nouă, chiar dacă e absurdă; ştim că această afecţiune (declarată, de obicei, fără sentimentalism), vie în calma, uşoara căldură

a umbrelor, a penumbrelor, în dulcea raţiune a vechii construcţii „înţelepte", devenită acum aproape timidă, este un lucru care ne însoţeşte. Nu este aici acel „*après nous le déluge*" *(după noi, potopul)* care sfîşie anii tîrzii ai multor genii sau „supraoameni" ai generaţiei sale, sau ceva mai bătrîni. Aici încă mai există un dialog, sensul unei arte care mai trăieşte încă, fireşte în modul ei deosebit, viaţa plină de capcane, apăsată, preocupată din zilele noastre.

Morandi caută şi astăzi, ca întotdeauna, singurătatea; şi în răstimpul ultimilor doi ani, chiar şi în noiembrie şi decembrie, cînd la Grizzana muntele îşi expune în lumina extremă scheletul puternic, antica sa structură printre puţinele rugini care strălucesc schimbîndu-şi culoarea în fiecare zi, singurătatea l-a clăuzit spre nişte picturi de neuitat. Sînt opere în care, ca şi în anii săi cei mai deplini, ea nu are nimic neomenesc în ea, ba chiar e o nerostită invitaţie, un nerostit dialog, de la depărtare, un dialog voit sau nu, cu neamul oamenilor; atît de deosebiţi, în aparenţă atît de asemănători pînă la urmă: oameni care se nasc, trăiesc şi mor. Un *Peisaj* (proprietatea lui Pietro Nenni) adună încă o dată laolaltă puţinele şi estompatele case din Campiaro (modalitatea de abordare aminteşte *Peisajul* Caetani din '30), strînse într-o mută şi extremă prezenţă sub un cer cum poate numai Giovanni Bellini a putut picta. Sînt două zone variate la limite, una de un foarte dureros şi limpede argintiu, ca să poată prinde o ultimă, imposibilă lumină, cealaltă de un brun foarte diafan, închis, stins; şi în ansamblu este o durere reţinută, o străveche mîhnire foarte modernă produsă de o soartă pe atît de individuală pe cît este de inevitabil comună. Este un sentiment care pare să reevoce, desigur fără premeditare, dar cu o foarte rafinată participare la ceasul de azi, şi unde mîhniri ale lui Vergilius, sau ale lui Manzoni în momentele sale cele mai nobile.

Un alt *Peisaj* (din '60, col. Giovanardi), este și mai original, și mai de neprevăzut. Cele două case, aceleași de la jumătatea coastei din micul peisaj din vară, sînt acum lovite necruțător de lumina lui decembrie, însoțite cu dramatism și mîhnire de umbre: limpezi, dense, spectrale, evidente pe povîrnișul despuiat, pe fundalul cerului alb. Este un tablou tragic, nu sinistru ca acela, neaccentuat și necolorat, în care se vede pe cer dîra reactorului; în timp ce peisajul acela este o tresărire anonimă în fața unei nenorociri iminente, acesta este ca o izbucnire de mînie dureroasă a unui individ, a unui bărbat singur în dezvoltarea iernii, dar acum prezent și puternic prin voința sa; în anii săi încă plini de blîndețe, de durere, de furie.

Și alte două peisaje, din această toamnă tîrzie a lui '61. Unul este foarte puternic, aproape dur, făcut dintr-o dată, pe loc, aproape cu un Munch, care s-a încarnat pe un perete alb și ridicat în spațiu, lîngă încîlceala unui copac întunecat, găurit de lumină. Dar celălalt, ce capodoperă de indescriptibilă tristețe! Casa care pare mai mare pentru că e văzută din latura mai lungă, ne obsedează prin prezența ei, făcută dintr-o materie măcinată dar încă puternică, străvechi lucru uman fără scuza sentimentelor, îmbătrînit dincolo de viață și dincolo de moarte. Și tonul acela, culoarea aceea, gri și verzi, atît de bolnave dar atît de puternice, cine le-a mai văzut vreodată? Acest sentiment, după cîte știu, n-a mai fost pictat de nimeni.

Așa se desfășoară și acum, redeșteptată dintr-o admirabilă stază, povestea artistului, a omului Morandi; ca și cum ceva ne mai arată încă , în ciuda oricărui lucru, și dincolo de orice, voința unei vieți care a meritat să fie trăită. Aici se oprește, deocamdată, o analiză poate prea mult extinsă. Morandi, cu tablourile sale viitoare, va putea să-i șteargă, sau cel puțin să-i refacă profund sensul, dacă a avut ceva exact

în ea; şi să-i îndepărteze — în mod fericit, şi *ad multos annos* — orice semnificaţie comemorativă sau concesivă faţă de munca sa: munca sa care, şi vara în care m-am apropiat de arta lui, continuă să dăinuie şi astăzi în munţi.

Bologna, iulie 1960 — decembrie 1961

1. *Peisaj*, 1911. Milano, Colecția Vitali.
2. *Peisaj*, 1913. Milano, Colecția Jesi.
3. *Peisaj*, 1913. Roma, Colecția Rollino.
4. *Peisaj*, 1913. Milano, Colecția Jucker.
5. *Peisaj*, 1914. Milano, Colecția Mattioli.
6. *Femeia care se scaldă*, 1915. Milano, Colecția Mattioli.
7. *Peisaj*, 1914, Milano, Colecția Jesi.
8. *Natură moartă*, Milano, Colecția Jucker.
9. *Femei care se scaldă*, Roma, Colecția Gualino.
0. *Natură moartă*, 1915. Milano, Colecția Mattioli.
1. *Natură moartă*, 1916. Milano, Colecția Mattioli.
2. *Natură moartă*, 1918. Milano, Leningrad, Ermitage.
3. *Natură moartă*, 1918. Milano, Colecția Jucker.
4. *Nud*, 1918. Geneva, Colecția Della Ragione.
5. *Natură moartă*, 1918. Milano, Colecția Jesi.
6. *Natură moartă*, 1918. Milano, Colecția Jucker.
7. *Natură moartă*, Milano, Colecția Jesi.
8. *Natură moartă*, 1919. Milano, Colecția Jesi.
9. *Natură moartă*, 1919. Milano, Colecția Mattioli.
0. *Flori*, 1920. Milano, Colecția Vitali.
1. *Natură moartă*, 1920, Bergamo, Colecția Lorenzelli.
2. *Natură moartă* 1920. Milano, Colecția Jesi.
3. *Natură moartă*, 1921. Milano, Colecția Guarini.
4. *Natură moartă*, 1923. Milano, Colecția Jesi.
5. *Peisaj*, 1924. Torino, Colecția Gallo.
6. *Natură moartă*, 1924. Genova, Colecția Della Regione.
7. *Peisaj*, 1925. Milano Colecția Jesi.
8. *Flori*, 1926. Colecție particulară.
9. *Natură moartă*, 1931. Colecția Mattioli.
0. *Natură moartă*, 1931. New York; Colecția R. F. Colin.
1. *Natură moartă*, 1932. Roma, Colecția Sambucci.
2. *Natură moartă*, 1935. Milano, Colecția Vallecchi.
3. *Peisaj*, 1936. Milano, Colecție particulară americană.

34. *Peisaj*, 1940, Milano, Colecţia Vitali.
35. *Natură moartă*, 1940. Torino, Colecţia Rosssini.
36. *Natură moartă*, 1940. Colecţie particulară.
37. *Natură moartă*, 1942. Milano, Colecţia Vismara.
38. *Natură moartă*, 1942. Parma, Colecţia Magnami.
39. *Peisaj*, 1943. Bologna, Colecţie particulară.
40. *Peisaj*, 1944. Roma, Colecţie particulară.
41. *Flori*, 1945. Bologna, Colecţie particulară.
42. *Natură moartă*, 1947. Paris, Colecţia Bloch.
43. *Flori*, 1948. Torino, Colecţia Rossini.
44. *Natură moartă*, 1948—49. Roma, Colecţia Ingrao.
45. *Natură moartă*, 1951. Roma, Colecţia Campilli.
46. *Natură moartă*, 1953. Milano, Colecţia Ferrara.
47. *Natură moartă*, 1953. Colecţia Leumann.
48. *Natură moartă*, 1953. Milano, Colecţia Giovanardi.
49. *Natură moartă*, 1955, Milano, Colecţia Giovanardi,
50. *Natură moartă*, 1956. Milano, Colecţia Tosi.
51. *Natură moartă*, 1956. San Paulo, Colecţia Bardi.
52. *Natură moartă*, 1957. Hamburg, Kunsthalle.
53. *Natură moartă*, 1957. Milano, Colecţia Giovanardi.
54. *Natură moartă*, 1957. Milano, Colecţia Giovanardi.
55. *Natură moartă*, 1959. Milano, Colecţia Valsecchi.

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI
Bun de tipar: 30.X.1987; Apărut 1987
Coli de tipar 15,33; planșe 24
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România.

Biblioteca de artă

462

Biografii. Memorii. Eseuri

giorgio morandi

Giorgio Morandi (1890—1964) este, fără îndoială, cel mai mare pictor italian al secolului. Toată viața a pictat aceleași lucruri: sticle și recipiente goale, cîteva flori, cîteva peisaje. Ele alcătuiesc diafragma, filtrul osmozelor; în ele, în jurul lor, se reia și se împlinește, plin de lumină, acel spațiu care este întregul naturii și al conștiinței și care nu este dat drept construcție ipotetică a unei spațialități universale, ci ca spațiu trăit, amalgamat cu timpul existenței.
Aceasta este rațiunea pentru care Morandi, deși nu a ieșit din Bologna, este singurul pictor italian despre care se poate spune, pe bună dreptate, că este de dimensiune europeană.

GIULIO CARLO ARGAN

Lei 23